تحديث الشعر العربى

(تأصيل وتطبيق)

د. حامد أبو أحمد

سبتمبر
2004



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (١٥٠)

سبتمبر ٢٠٠٤

التدقيق اللغوى :
أشرف عبد الفتاح

رئيس مجلس الإدارة
د. مصطفى علوى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

المشرف الفنى
غريب ندا

كتابات نقدية

تحديث الشعر العربى

د. حامد أبو أحمد

رئيس التحرير

د.محمد حسن عبد الله

مدير التحرير

د. مـــصطفى الضـــبع

سكرتير التحرير

نانســى ســـــمــيــر

المراســلات : باسم مـــدير التـــحـــرير على العـــنوان التـــالى
١٦ أ ش أمين ســـامى - القـــصــر العـــيــنى - رقم بريدى : ١١٥٦١
Email:ketabat2004@hotmail.com

الإهـــداء

إلى الشعراء ... الذين نشأوا فى زمن لا مجال فيه للشعر ... ولا للثقافة .

مقدمـة

حالة الشعر فى مصر
خلال الثلاثين عاماً الأخيرة

شهد العالم خلال المائة عام الأخيرة تقريباً مجموعة من المذاهب والحركات والاتجاهات التى غيرت أنماط تفكيره ورؤيته للأشياء بصورة جذرية فى جميع مجالات العلوم والفنون والآداب . فبعد أن كانت الرؤية تقوم على محاكاة الطبيعة أو الواقع أصبحت تنطلق من منطلقات أُخرى فتوغل فى استبطان الذات وتأمل ما يدور فيها من أحاسيس وانفعالات وأوهام وهواجس، أو تغوص فيما وراء الحس فى محاولة لاكتشاف الجوانب الأخرى الخفية فى حياة الإنسان، أو تلجأ إلى التعبير بالرمز لتوليد مجموعة من الإيحاءات التى تُضفى على العمل الفنى جواً من السحر والإبهام والغموض . حدث ذلك فى الرسم مثلاً على يد رائدين كبيرين هما بيكاسو وسلفادور دالى، و فى

الرواية دخل تيار الوعى والمونولوج الداخلى على يد جيمس جويس وفرجينيا وولف وغيرهما، ثم أخذت الرواية فى التطور حتى ظهرت اتجاهات أُخرى عملاقة مثل التعبيرية أو خلق عالم آخر مواز للعالم الواقعى ومفارق له عند ستراند برج وفرانز كافكا وسواهما، و ظهر إلغاء الزمن عند مارسيل بروست وخاصة فى روايته الشهيرة " البحث عن الزمن المفقود "، ثم كانت الرواية الجديدة التى بدأت تزدهر فى أواخر الأربعينات من هذا القرن على يد كتاب أمثال كلود سيمون وميشيل بوتور وناتالى ساروت فى فرنسا، وغيرهم كثيرون فى كل أنحاء العالم. وتطورت الرواية تطوراً كبيراً فى أمريكا الشمالية ثم فى أمريكا الجنوبية، وكل هذه التطورات كانت تعتبر ثورة فى المضمون وفى التقنية وفى الرؤية .

وفى مجال الشعر ظهرت الحركة الرمزية فى أوربا خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، و ازدهرت بصفة خاصة فى فرنسا خلال الربع الأخير من ذلك القرن وفى أوائل القرن الحالى حيث أثَّرت تأثيراً حاسماً فى الرؤية الشعرية وفى بناء القصيدة . وقد تميزت عناصر البناء الجديد فى إحلال الخيال محل الواقع، و التأكيد على حطام العالم لا على وحدته والمزج

بين عناصر متنافرة وناشزة، و التأثير السحرى عن طريق الغموض والإلغاز وسحر اللغة، و اعتماد الذهن بديلاً عن العاطفة وهو ما أطلق عليه بعض النقاد الأوربيين " اطراح النزعة البشرية " وما أسماه الفيلسوف الناقد الأسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت " تجريد الفن " وغير ذلك من عناصر شكلت ثورة حقيقية فى تطور فن الشعر فى العصر الحديث حتى صار هناك خط فاصل فى مسيرة الشعر التاريخية : ما قبل الرمزيين وما بعدهم . ومن ثم ظهرت تنظيرات نقدية كثيرة تفرق بين الصورة الشعرية بمفهومها التقليدى العقلى المنطقى فى الشعر حتى نهايات القرن التاسع عشر والصورة بمفهومها الإيحائى السحرى الذى لا يُدرك إلا بالعاطفة عند الرمزيين ومن جاءوا بعدهم .

وفيما يتعلق بشعرنا العربى فقد بدأت حركة التجديد به مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة التجديد فى الشعر الأوربى، و لم تكن مجرد أصداء للفكر الأوربى العام، و برزت حركة الشعر الحديث أو الحر فى أواخر الأربعينات، و كان الجو العام يساعد على ظهور هذه الحركة : ذلك أن جماعة أبوللو والرومانسيين بعامة كانوا قد استنفذوا أغراضهم ووصلت تجديداتهم إلى

نقطة الذروة فى سياق حسهم الفنى والتاريخى، كما أن الاتصال بالثقافة والفكر والفن فى أوربا قد أخذ فى التعمق، وتبلور لدى الأجيال الجديدة إحساس عام بالتغيير . ومن ثم جاءت حركة التحديث قوية عميقة مؤثرة، وأحدثت هى الأخرى خطاً فاصلاً بين مرحلتين : مرحلة طويلة تمتد من العصر الجاهلى حتى الخمسينيات . وأخرى تمتد منذ الخمسينيات حتى الآن . وهذه الفترة الأخيرة، رغم قصرها، شهدت من ألوان التجديد ما يكاد يستعصى الآن على الحصر . وقد تواكبت هذه الحركة الجديدة فى فترة واحدة تقريباً فى كل أنحاء العالم العربى فظهر روادها فى العراق ومصر ولبنان وبعض البلاد العربية الأخرى فى أوائل الخمسينيات، و كان نصيب مصر من هذه الحركة ظهور رائد كبير هو صلاح عبد الصبور إضافة إلى عدد آخر من الشعراء معظمهم صدر له خلال الفترة الأخيرة مجموعاته الشعرية الكاملة .

ومنذ الخمسينيات إلى الآن ظهرت عدة موجات أو أجيال هى على التحديد جيل الرواد، ثم الجيل الثانى للحداثة أو الموجة الثانية ثم ما أُطلق عليه جيل السبعينيات ودار الحديث فى فترة غير قصيرة عن جيل سُمِّىَ " جيل الثمانينيات " . وكل هذه

الأجيال تعمل حالياً فى الساحة الشعرية بقوة، لأن من بقوا من جيل الريادة أو الجيل الأول مازالوا فى سن (تجاوزوا الستين عاماً) يتيح لهم الفرصة للمشاركة فى الحياة الأدبية بكفاءة واقتدار . ويُضاف إلى كل هؤلاء الآن جيل قصيدة النثر، بل أجيال قصيدة النثر لأن الغالبية من الشعراء يكتبونها حالياً .

اتجاهات الشعر الآن فى مصر :

إذن فنحن أمام مجموعة من الأجيال تنتمى لشعر الحداثة، لكل منها خصائصه المميزة وتوجهاته الفنية، يُضاف إليهم تيار آخر لا يحق لنا أن نغفله عند التقسيم وهو تيار الشعر الكلاسيكى الذى حاول جاهداً أن يشق لنفسه طريقاً وسط هذه التيارات الحداثية بل إن أصحابه يحلمون بوأد حركة الحداثة والقضاء عليها بعد أن استنفذت أغراضها فى نظرهم، و من ثم فإن حالة الشعر الآن فى مصر تبدو على النحو التالى :

١- الشعراء الذين يكتبون القصيدة الكلاسيكية أو ما يُطلق عليها عادة العمودية، و هؤلاء يمكن تقسيمهم إلى طائفتين :
طائفة تنطلق من رؤية إحيائية خالصة، أى تمضى على نفس النهج الذى كانت تسير عليه مدرسة شوقى وحافظ، من

التزام بالبحر الخليلى إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ووطنيات ورثاء ومدح وغير ذلك من الفنون المعروفة فى هذا المجال، و طائفة أُخرى تسير على نهج القصيدة الرومانسية من تغليب العاطفة، إلى الرقة الوجدانية وإطلاق العنان الخيال بمفهومه الرومانسى مع بعض التجديدات المعتدلة فى الشكل والمضمون على حدٍ سواء . وهناك دعوة قوية حالياً لإنشاء ما يُسمى بجماعة أبوللو الجديدة، و كان يتبنى هذه الدعوة الدكتور مختار الوكيل الذى رحل عن عالمنا منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، و الآن يحمل لواءها مجموعة من الشعراء السائرين فى هذا الفلك، الذين أعلنوا فى فترة عن إنشاء ما يُسمى بسوق فسطاط، حيث يروجون لها أن تكون سوقاً شعرية على غرار ما هو معروف فى تراثنا من سوق عكاظ إلى سوق المربد . وكما ذكرت فإن هاتين الطائفتين ومن يلف لفهما (وليسوا بقليل فهناك كليات جامعية لا يتعدى ما يُقدم فيها من أطروحات علمية هذا الحد) يرون فى الشعر الحديث انحرافاً ينبغى تصحيحه، وبعضهم بل معظمهم يرفضون الشعر الحديث رفضاً قاطعاً . وفى لقاء للأدباء مع رئيس الجمهورية السيد / حسنى

مبارك فى معرض القاهرة الدولى للكتاب (يناير ١٩٨٩) قام أحدهم يستعدى رئيس الجمهورية على هذا الشعر الحديث ويُطالب الدولة بالتدخل لكى يأخذ الشعر العمودى المكانة اللائقة به – من وجهة نظره طبعاً – فى ساحة النشر. وبالطبع نظر إليه رئيس الجمهورية متعجباً ولم ينبث بكلمة.

٢– جماعة الرواد فى الشعر الحديث، و من لازال يعمل منهم فى الساحة الآن أحمد عبد المعطى حجازى، و عبد المنعم عواد يوسف، و حسن فتح الباب، و يمكن أن نضم إليهم أيضاً الشعراء الذين يمثلون امتدادا مباشراً لهم، و بعضهم انتقلوا إلى رحمة الله، و البعض الآخر مازال يواصل العطاء . فالشاعر بدر توفيق، على سبيل المثال أصدر خلال عام ١٩٨٨ أهم كتبه وهو ترجمته لسونيتات شكسبير التى اعتبرها النقاد من الترجمات التى أضافت للشعر المترجم . أمَّا أحمد عبد المعطى حجازى فيكتب حالياً مقالاً يُنشر كل يوم أربعاء بجريدة الأهرام. وقد عاب عليه البعض (بالتحديد الدكتور لويس عوض) لجوءه إلى التنظير النقدى، و إن كنا نرى أن الكتابة ليست اختياراً فى كثير من الأحيان . ونحن نرى أيضاً أن جماعة الرواد والموجة التى تمثل امتداداً لهم

قدموا إنتاجاً خصباً عميقاً مجدداً .

وقد حققت قصيدة الشعر الحديث على يد جماعة الرواد مجموعة من الإنجازات المهمة من أبرزها اقتراب اللغة الشعرية من لغة الواقع اقتراباً شديداً، أو تعبيرها عن الواقع على طريقة المعادل الموضوعي، كما ابتعد الشعر عن النغمة الغنائية الشائعة فى الشعر التقليدى، و انحاز إلى جانب التكثيف والتوتر، و لجأ الشعر الحديث إلى استخدام الأقنعة والرموز، و تأثر بالتراث الإنسانى كله، و من ثم عمد إلى توظيف الأسطورة فى سياق البنية الفنية للقصيدة، كما أفادت القصيدة من الفنون المختلفة وتقنياتها المتباينة مثل المسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية . ومن بين هذه الإنجازات أيضاً إبداع ما يُسمى بالتجربة الدرامية للشعر، و محاولة البعد عن الصورة التقليدية، حيث استبدلت بها الصورة الإيحائية البسيطة أو المركبة، و هى صورة تعتمد اعتماداً أساسياً على القوة الخارقة للعادة للمخيلة، وتغوص أكثر فى أعماق الذات .

الموجة الثانية فى الشعر الحديث :

وقد أنجز الجيل الثانى لجيل الرواد مهمة أُخرى فى غاية

الأهمية يمكن أن نرصد تحققاتها بإيجاز فى النقاط التالية :
البعد عن السهولة واليسر فى تركيب القصيدة، فبينما كانت القصيدة عند جيل الرواد - ما عدا شاكر السياب فى بعض قصائده - بسيطة التركيب والبناء وتعبر عن فكرة واحدة تقريباً واضحة ومفهومة، نجد أن القصيدة عند الجيل التالى تمثل صورة من صور العالم أو من صور الحياة، و بما أن العالم مركب فلا بد أن تكون القصيدة أيضاً مركبة ومتشابكة بشكل يجعل مهمة فك رموزها عسيرة، بل تصير مستعصية على الفهم عند بعض الشعراء . وللتعويض عن الفهم لجأ الشاعر العربى، مثلما فعل الشاعر الأوربى من قبله، إلى وسائل أُخرى لها دور كبير فى توصيل القصيدة للمتلقى مثل سحر اللغة والموسيقى .
كما أن القصيدة الحديثة قد خطت مع هذا الجيل الثانى خطوة أُخرى فى التعامل مع اللغة بحيث أصبحت أكثر قدرة على التعبير عما يجيش فى نفس الشاعر من انفعالات وأوهام ورؤى داخلية تتجاوز نطاق العالم المحسوس كى تصنع عالماً خاصاً يرتكز على الأحلام والأوهام والشطحات والخيال، ولهذا تجد القصيدة فى غالب الأحيان مجرد حدث فى اللغة، وليس لها من رابط مع الواقع إلا قدرة الشاعر فى الصياغة ونجاحه فى

التعبير عن روح العصر .

وتضم هذه الموجة الثانية عدداً كبيراً من الشعراء هم الآن فى قمة نضجهم الفنى وهم أبرز الشعراء فى مصر حالياً وأكثرهم مشاركة فى الحركة الشعرية بقصائدهم وكتبهم التى تصدر تباعاً . ومن هؤلاء محمد عفيفى مطر، و محمد إبراهيم أبو سنَّة، و حسن توفيق، و يمكن أن نضم إليهم أيضاً بدر توفيق ووفاء وجدى . وإن كان بدر توفيق – كما أسلفنا – يدخل ضمن امتداد موجة الرواد . وكان أمل دنقل شاعراً فحلاً من شعراء هذا الجيل ولكن القدر لم يُمهله حتى يتم رسالته على أكمل وجه . وبالطبع فإن لكل واحد من هؤلاء خصوصيته، فمحمد عفيفى مطر هو أبرز من كتبوا القصيدة الفلسفية فى شعرنا الحديث وأمل دنقل صاحب تجربة فريدة ومتميزة جعلت منه واحداً من كبار شعراء العربية، و محمد أبو سنَّة شاعر يهتم بمعمار القصيدة ويجيد التحليق والتنسيق ... إلخ وهكذا نجد أن كل واحد من هؤلاء يحاول أن يضيف إلى الشعر العربى أبعاداً جديدة تساعد على ثراء التجربة العربية الإنسانية .

شعراء السبعينيات :

وقد كان لثراء التجارب المقدمة فى الشعر الحديث وتنوعها أثر فى ظهور مجموعة من الاتجاهات مع أوائل السبعينيات يحمل كل منها ملامحه الخاصة، و إن كانت التسمية التى تشمل كل هذه الاتجاهات لم تتحدد بعد بالشكل المطلوب، حيث يُطلق عليهم فى العادة " شعراء السبعينيات " وهذه التسمية - كما نلاحظ - فضفاضة ومبتسرة : فهى فضفاضة لأنها تضع مجموعة من الاتجاهات والملامح المتباينة فى سلة واحدة، ومبتسرة لأنها تغفل كثيراً من الحقائق . وعلى أية حال فإن النقد معذور فى هذه التسمية لأسباب كثيرة من بينها : أولاً أن كثيراً من هذه الاتجاهات لم تتحدد بعد أو لم تنضج بصورة كافية، و ثانياً لأنَّ معظم شعراء هذه الموجة الثالثة مازالوا فى حالة تحقق، و من ثم فإن معظم شعرهم ما زال مفرقاً فى المجلات المصرية والعربية وتحتاج دراسته إلى جهود كبيرة فى التجميع والتبويب، و ثالثاً لأن كثيرين منهم مازالوا متأثرين بهذا التيار أو ذاك من التيارات السابقة عليهم وبخاصة عند الشاعرين الكبيرين على أحمد سعيد (أدونيس) ومحمد عفيفى مطر، وإن كان بعضهم - والحق يُقال - استطاع أن يشق

لنفسه طريقاً مميزاً، و أن يحفر لهذه الخصوصية التي تمكن له في عالم الشعر والإبداع . ورابعاً لأن الكثير من تجارب الشعر الحديث لم تُستَوْعَبْ بعد كما ينبغي والدليل على ذلك أن المرحوم الدكتور عبد القادر القط كان يضع بعض قصائد محمد عفيفي مطر نفسه في باب " تجارب " بمجلة إبداع وهو باب تُنشر فيه التجارب الجديدة المُغرقة في التجديد . وكل هذه الأسباب تنطوي على صعوبات جمّة تُوضع أمام الناقد عند تناوله لإبداعات هذا الجيل الثالث .

ومع ذلك فسوف نحاول – في إيجاز شديد – أن نلتقط بعض الملامح المميزة للاتجاهات المختلفة عند جيل السبعينيات الشعري في مصر .

١- هناك اتجاه يحاول الاستفادة إلى أقصى حد من الإمكانيات الصوتية للغة . ومن قيمة البلاغة العربية القديمة مثل الجناس والتورية والطباق وغيرها وتوظيفها في بناء فني حديث يتجاوز الدلالات القديمة لهذا العنصر أو ذاك إلى دلالات أكثر عمقاً وتأثيراً . ومن أبرز شعراء هذا الاتجاه الآن حسن طلب ومحمد صالح .

٢- وهناك اتجاه آخر يحرص أصحابه على وضوح القصيدة

بحيث تصل بسهولة إلى المتلقى، و لكنهم فى الوقت نفسه يجتهدون فى تقديم تشكيلات جمالية تحمل من الخصوصية ما يؤهلهم لصياغة تجارب جديدة تختلف عمَّا قُدِّمَ من إبداعات فى شعر الحداثة، و هؤلاء كثيرون منبثون فى أقاليم مصر المختلفة بما فى ذلك مدينة القاهرة .

٣- وهناك شعراء يتميز شعرهم بالتحليق الرومانسى فى إطار التجديدات التى عرفها الشعر الحديث . وهؤلاء يتميزون بأن نزعة التجديد عندهم معتدلة وتقف عند حد معين، و هم أيضاً حريصون كل الحرص على وضوح التجربة وسهولة وصولها إلى المتلقى . ومن أبرز هؤلاء فاروق جويدة الذى أصدر حتى الآن عدداً كبيراً من الدواوين وله جمهور واسع فى كل أنحاء مصر، و خاصة بين الشباب .

٤- ومن الجماعات الشعرية الشابة الآن فى مصر جماعة " أصوات " وتضم مجموعة من الشعراء المتأثرين أكثر باتجاه " أدونيس "، و يلتزمون جانب الرفض والنفى : رفض كل التجارب السابقة ما عدا أدونيس بالطبع ومحمد عفيفى مطر فى كثير من الأحيان، و نفى كل ما يرونه عائقاً أمام تحقق تجاربهم التى تتجاوز كل الحدود أحياناً، حتى ليُصبح

تحطيم كل المواصفات هدفاً فى حد ذاته . وينبغى أن نعترف بأن هذه التجارب الجديدة تمارس تأثيراً قوياً على الشباب الذين يظهرون الآن فى ساحة الشعر ويُطلق عليهم عادة " شعراء الثمانينيات " .

٥- ومن الجماعات التى تبشر بقصيدة جديدة أيضاً جماعة " إضاءة " وتضم مجموعة من الشعراء من أبرزهم حلمى سالم، و جمال القصاص وأمجد ريان، و محمود نسيم . ولهذه المجموعة مجلة تحمل اسم الجماعة صدر العدد الأول منها فى يوليو ١٩٧٧ ولكنها مجلة غير دورية تصدر بجهود أصحابها بين كل حين وآخر وتتلاقى فيها جهود التنظير مع جهود تقديم الجديد المُحَطِّم للقيم والمعايير التقليدية .

٦- وهناك عدد آخر من الشعراء لا ينضمون لجماعة أو كانوا فى جماعة ثم آثروا الاستقلال، و هم أيضاً من الحريصين على تحطيم كل القيود وإبداع قصيدة جديدة تختلف اختلافاً جذرياً عن كل ما سبق إبداعه سواء على امتداد تراثنا الشعرى العربى أو خلال المرحلة الحداثية السابقة . ومن أبرز هؤلاء الشعراء محمد سليمان ومحمد أبو دومة، و محمد فهمى سند .

وهكذا نرى أن الساحة الشعرية الآن فى مصر تموج بالكثير من الاتجاهات التى يمكن أن تُسفر فى المستقبل عن ثراء إبداعى حقيقى عندما يقوم هؤلاء الشعراء بإصدار كل ما لديهم من قصائد فى دواوين كاملة تحمل ملامحهم وخصائصهم، و تُحدد بكثير من الدقة أهدافهم ونزعاتهم التجديدية السريعة المتلاحقة .

أمَّا قصيدة النثر فقد ظهرت وانتشرت فى كل أنحاء العالم العربى مع بداية التسعينيات، و على الرغم من هذا الانتشار غير المسبوق فإن الخلاف حولها مازال محتدماً، فبعض الشعراء، و خاصة من الأجيال الماضية يرفضونها بشدة، والكثيرون، خاصة من الشباب يؤيدونها بشدة . وكان يمكن لهذه الحركة الجديدة أن تنتصر بسرعة مثلما حدث مع قصيدة الشعر الحر، ولكن هناك عوامل وأسباب كثير تحول دون ذلك، ولعل فى هذا الكتاب بعض الإجابات عن سؤال أراه مهماً هو : لماذا انتصرت حركة الشعر الحر فى وقت قصير جداً؟ إضافة إلى الأهداف الأُخرى التى توخيتها وأنا أكتب هذه الدراسات، والتى تدور حول تقديم قراءة جديدة لمسألة الريادة فى الشعر الحديث، وتسليط الأضواء على بعض التجارب والأعمال المهمة .

ولعل القارئ قد لاحظ من خلال هذه المقدمة وعبر ما سوف يقرؤه فى الكتاب أن موضوع الشعر الحديث واسع ومتشعب ومن ثم فإن ما أقدمه فى هذا الكتاب هو مجرد توقف عند مساحة محددة . ولو نجح الكتاب فى إلقاء بعض الضوء على هذه المساحة المحددة فإنى سأعتبر هذا نجاحاً كبيراً، و إذا لم ينجح فحسبى أنى حاولت، و هذا هو جهد المقل .

والله ولى التوفيق

قراءة جديدة
حول قضية الريادة فى الشعر الحر

مدخل وملاحظات أولية :

من قراءتى لمجموعة كبيرة من كتب نقد الشعر بصفة عامة والكتب الخاصة بالشعر العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين، وحتى ظهور حركة الشعر الحر بصفة خاصة، خرجت بمجموعة من الملاحظات أعرض لها فيما يلى :

١- الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، و الدور المهم لتعاقب السنوات أو ما يُسمى بالجانب التاريخى فى تغير المعارف أو النظر إليها من منظور جديد ومختلف . ولا يختص هذا بالظواهر الأدبية والنقدية فقط، بل يمتد ليشمل كل المعارف بما فى ذلك العلمية، حيث توهم بعض الناس فى فترة من الفترات أنها مُطلقة . ومعروف أن القرن العشرين قد شهد هجوماً مُطَّرداً على اليقين الموضوعى للعلم فى القرن التاسع عشر : فقد شككت نسبية أينشتين فيما كان مُسلماً به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، و أظهر

الفيلسوف ت . س . كون أن ما يظهر بوصفه حقيقة في العلم يعتمد على الإطار المرجعي لرجل العلم في النظر إلى موضوع الفهم . وقد ارتبطت بالوضعية العلمية في القرن التاسع عشر وضعية أُخرى عُرفت باسم " الوضعية التاريخية " . وقد شكك الكتَّاب والمفكرون في القرن العشرين في هذه الوضعية، و من هؤلاء الفيلسوف التحليلي أ . س . دانتو الذي قال : " إن معرفتنا بالماضي يحددها بصورة واضحة جهلنا بالمستقبل " . هناك كذلك المؤرخ كارل جورج فابر الذي قال في مؤلف له صادر عام ١٩٧١ : " إن دراسة التاريخ ما هي إلا دراسة للخبرة . وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خلال المعارف المضافة " . وقد رأى فابر أن النمو الكمي، أي قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضي، تعني أنه يحدث في الوقت نفسه تغير كيفي في المحصلة النهائية للماضي، و من ثم فإن كل جيل لابد أن يُعيد كتابة التاريخ (١).

و قد تعرضت النزعة التاريخية لمحنة شديدة خلال فترة سيادة الاتجاهات الأسلوبيَّة والألسُنيَّة والشكليَّة والبُنْيَويَّة، و هي فترة ازدهرت تقريباً مع أوائل الخمسينيات من القرن العشرين واستمر الازدهار حتى منتصف الستينيات .و كانت الاتجاهات

المذكورة تركز على الجانب الوصفى (السانكرونى) مهملة تماماً الجانب التعاقبى أو التاريخى (الدياكرونى)، و من ثم أعطت للنص سلطة مطلقة . وكانت الاتجاهات، و خاصة البُنْيَويَّة، تنطلق من إيمان عميق بأن النص يمتلك بنية مركزية، ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، و أن وظيفة القارئ تتمثل فى الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة . وهذا التوجه الذى أهمل إهمالاً شبه تام الجوانب التاريخية أحدث إزعاجاً شديداً لدى المفكرين والنقاد المهتمين بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والذين يؤمنون إيماناً قوياً بطبيعة الأدب التاريخية، و من هؤلاء الناقد المفكر الألمانى هانز روبرت ياوس، أحد المؤسسين الكبار لنظرية التلقِّى الذى أحس بالخطر الشديد من إهمال الجانب التاريخى، فكرَّس كل جهوده لمحاولة الكشف عن أهمية هذا الجانب، و ذلك فى كل أعماله الصادرة عن نظرية التلقِّى . ومن أقواله فى ذلك ما ورد فى محاضرة له أُلقيت فى جامعة كونستانز فى أبريل عام ١٩٦٧ عن " التاريخ الأدبى " قال فيها إنَّه لا بد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر، و أنه لا بد من العودة بتاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمى حتى يتم إنعاش

دراسة الأدب، وبالتالى التأثير فى مجال التعليم . وقد تحدث ياوس أيضاً عن أزمة الأدبية وعزا ذلك إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب(٢). وسوف ندرك أهمية هذا الجانب التاريخى أو التعاقبى عندما نناقش أفكار نازك الملائكة حول بداية الشعر الحر وظروفه فى كتابها " قضايا الشعر المعاصر " منطلقين من تاريخين يفصل بينهما حوالى ستة عشر عاماً، و هما العام الذى ظهر فيه الكتاب للمرة الأولى (١٩٦٢) والعام الذى كتبت فيه مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب (١٩٧٨) .

٢- الملاحظة الثانية هى أنى وجدت أن هناك عوامل كثيرة خارجة عن الموضوع EXTRATEMATICA تدخلت فى التحديدات التى قُدمت لبداية حركة الشعر الحر فى العالم العربى، من بينها النزعات الإقليمية، و التى أخذت فى بعض الأحيان توجهاً شوفونياً، و السهولة فى تناول القضية، مع أنها شائكة جداً ومعقدة وتحتاج إلى دراسة جوانب كثيرة فى نظرية الأدب والتاريخ الأدبى، فضلاً عن التعمق فى دراسة عروض الشعر العربى ونماذج الخروج عليه قديماً وحديثاً، و الوقوف بصفة خاصة على الكثير من الدراسات التى ظهرت حديثاً عن عروض الشعر الحر . وموضوع بهذا التعقد والثراء يحتاج إلى

احتشاد من نوع خاص . وفي صدد الحديث عن العوامل الخارجة وجدنا أن بعض الذين يقعون تحت سيطرة توجهات النقد الأجنبي وتحولاتها المستمرة قد يأخذون اتجاهاً معيناً ويدرسون على أساسه قضية شائكة كهذه، على نحو ما نجد الآن أحد المفتونين بالنقد النسائي يحاول أن يثبت أن بداية الشعر الحر جاءت على يد نازك الملائكة بوصفها رد فعل طبيعي لتمرد الأنثى على الهيمنة الذكورية لعمود الشعر العربي .

٣- إن الدراسات النقدية - على الأقل ما وقع تحت يدي - قد ناقشت هذه القضية بطريقة مبتسرة، أو تناولتها بشكل عَرَضي، أو ألمحت إليها إلماحاً، و من ثم فإن محاولتي الآن دراستها تنطلق من تصور منهجي يعمل على جمع كل الأشتات والتركيز عليها، و اختبارها على محك الدرس والمقارنة والتحليل للخروج بفكرة نأمل أن تكون أكثر موضوعية، و أكثر إحاطة وإلماماً بالجوانب المختلفة لمشكلة ريادة الشعر الحر في العالم العربي .

٤- أما عن منهجي في هذه الدراسة فقد وجدت أني لابد أن أستعين بالمنهج التاريخي، و منهج تحليل النصوص خاصة فيما يتعلق بالجانب الشكلي العروضي، إضافة إلى الإنجازات

الكثيرة فى مجال الأدب ونظرية الأدب، و هى إنجازات توالت وتعمقت على امتداد النصف الثانى من القرن العشرين، وصارت فى مُجملها - والنظر إليها باعتبارها كُلاً واحداً - تُشكل تراثاً إنسانياً مُهماً، قال كثيرون إنّه حل محل النظريات الفلسفية التى كانت فيما سبق تُشكل حجر الزاوية لكل الأبحاث النظرية. والآن صارت هذه الدراسات الأدبية والنقدية خاصة بعد اتجاهها نحو ما يُسمى بالبينية أو تبادل المعارف INRTER DISCIPLINARIO فى علم (تحليل الخطاب) هى الأساس فى انطلاق الأبحاث وبلوغها درجة كبيرة من الموضوعية، و لا أقول اليقين العلمى لأننى أعتقد أن اليقين المطلق مسألة ليست من خصوصيات البشر .

٥- إن مسألة اتصالنا بالثقافات والآداب الأجنبية فى القرن العشرين صارت من البديهيات، التى يمكن أن تُناقش لكن فى إطار كونها واقعاً ملموساً وواضحاً وضوح الشمس، ومن ثم لابد من مناقشة قضية ريادة الشعر الحر على ضوء هذا الاتصال، خاصة وأن الآداب الإنجليزية والفرنسية والإسبانية وغيرها كانت قد قطعت أشواطاً كبيرة فى هذا المجال، كما سوف نرى .

نازك الملائكة بين تاريخين :

صدرت الطبعة الأولى من كتاب نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر " عام ١٩٦٢، و قد بدأت الفصل الأول من الكتاب بقولها : " كانت بداية الشعر الحر سنة ١٩٤٧ فى العراق . ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربى كله، و كادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربى الأُخرى جميعاً " (٣) وذكرت نازك الملائكة أن أول قصيدة حرة الوزن نُشرت هى قصيدتها المعنونة " الكوليرا " من الوزن المتدارك (الخَبَب)، وقد نُشرت فى بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد فى أول كانون الأول ١٩٤٧ . وفى النصف الثانى من الشهر نفسه صدر فى بغداد ديوان بدر شاكر السياب " أزهار ذابلة " وفيه قصيدة حرة الوزن من بحر الرمل عنوانها " هل كان حباً " . وتقول نازك إن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، و كان هناك تعليق وحيد على قصيدتها من جهة الوزن نُشر فى مجلة " العروبة " . ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف – هكذا تؤكد نازك – شعراً حراً على الإطلاق . حتى كان صيف ١٩٤٩ وصدر ديوانها " شظايا ورماد " وبه مجموعة من

القصائد الحرة . وإثر صدور الديوان قامت ضجة كبيرة فى صحف العراق، و أُثيرت حوله، فى الأوساط الأدبية، مناقشات حامية . وفى آذار ١٩٥٠ صدر الديوان الأول لعبد الوهاب البياتى " ملائكة وشياطين " وفيه قصائد حرة الوزن، ثم ديوان " المساء الأخير " لشاذل طاقة فى صيف ١٩٥٠، ثم ديوان " أساطير " للسياب فى نفس الفترة، و تتالت بعد ذلك الدواوين .

تنتقل نازك الملائكة بعد ذلك إلى مناقشة شديدة الإيجاز لظروف نشأة الشعر الحر وتُقسمها إلى قسمين : عامة وخاصة . أمَّا الظروف العامة فتكمن فى أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة، قد بدأ لدناً، حيياً، متردداً، و من ثم كان لابد أن يمر بسنين طويلة قبل أن يستكمل أسباب النضج ويملك جذوراً مستقرة، و أمَّا الظروف الخاصة فتكمن فى كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربى أول مرة فى هذا العصر . وتستدرك نازك على ذلك قائلة : " نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها – أى الحركة الجديدة – تجد جذورها فى الموشحات الأندلسية، و فى البند الذى أبدعه شعراء العراق فى القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير " . ولكن نازك الملائكة، بعد مناقشة للموشح وللبند تصل

إلى نتيجة هى أن الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر لأن الأخير شعر تفعيلة بينما بقى الموشح شعراً شطرياً ، كما أن الشعر الحر لم ينحدر من البند لأسباب فصَّلتها . ومن ثم لا يبقى إلا ما أكدت عليه من قبل من أن حركة الشعر الحر ظهرت فى العراق عام ١٩٤٧، و أن أول قصيدة منه هى قصيدتها التى تحمل عنوان " الكوليرا " (٤) . وسوف تنتقل نازك الملائكة لتناقش الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر فى الفصل الثانى من الكتاب، لكن هذه المناقشة لن تُخرج الموضوع عن الإطار الذى حددته وأكَّدت عليه من قبل .

والمسألة التى أُريد أن أبرزها هنا هى أن هذا الإطار التحديدى الحاسم سوف يهتز بصورة واضحة بعد ذلك بحوالى ستة عشر عاماً، و بالتحديد فى مايو عام ١٩٧٨ عندما كتبت المؤلفة، و هى بالكويت ، مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب، و هى مقدمته الوحيدة، لأنّها - حسبما تقول - لم تجد حاجة قبل ذلك لكتابة مقدمة . وسوف يتمثل هذا الاهتزاز فى كلامها الذى ورد عن بدايات الشعر الحر(من صفخة ١٤ حتى صفحة ١٧) وخاصة الفقرة التى ختمت بها هذا الكلام . لقد رأينا فيما سبق كيف كان كلامها محدداً وحاسماً ومُقتصراً على العراق، والآن

نجدها تقول ما نصه : " عام ١٩٦٢ صدر كتابى هذا، و فيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربى . ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدرى أن هناك شعراً حراً قد نُظم فى العالم العربى قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمى لقصيدة " الكوليرا " ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت فى المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢، و هو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأننى لم أقرأ بعد تلك القصائد فى مصادرها . وإذا أسماء غير قليلة ترد فى هذا المجال منها اسم على أحمد باكثير، محمد فريد أبو حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن، ولُويس عوض وسواهم . ثم عثرت أنا نفسى على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتى وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقى، و هذا مقطع منها ... إلخ " . ولا شك أن هذا اعتراف صريح وواضح من نازك بأن بدايات الشعر الحر فى العالم العربى تعود إلى ما قبل عام ١٩٤٧ بكثير، و لكن يبدو أنها لم تُرد أن تُسلِّم بسهولة بهذا الأمر، ولذلك وضعت شروطاً أربعة قالت إنها لابد أن تتوافر لكى نعتبر قصيدة ما أو قصائد هى بداية هذه الحركة . وهذه الشروط هى :

١- أن يكون ناظم القصيدة واعياً على أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور .

٢- أن يُقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون فى جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضى لما يدعو إليه .

٣- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً - سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار - ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة .

٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربى كله .

وبناءً على هذه الشروط رأت نازك الملائكة أن القصائد الحرة التى ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لم تحقق أياًّ منها - هكذا تؤكد - بداية هذه الحركة. وعلى هذا فإنها كانت مجرد إرهاصات تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر . وهى تُضاف إلى إرهاص آخر، وإن كان أعظم الإرهاصات فى نظرها وهو " البند " الذى يعود تاريخه على أكثر من مائتى عام، لكنه فى رأيها شعر حر للأسباب التالية :

١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر .

٢- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول .

٣- ولأن القافية فيه غير موحدة، وإنما يتنقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد .

ومما لاشك فيه الآن، بعد مرور سنوات طويلة على هذا الكلام، أن حديثها عن البند يدل على انحياز واضح له لا لشئ إلا لكونه عراقى النشأة والتطور ولم يُعرف خارج العراق - كما تقول - إلا بعد صدور كتابها عام ١٩٦٢، وكان قد سبقه كتاب لباحث عراقى هو عبد الكريم الدجيلى صدر عام ١٩٥٩ لم يوزع خارج العراق . وكأن نازك الملائكة تريد أن تقول إن الشعر الحر بنشأته المعاصرة وإرهاصه القديم لم يكن له ظهور إلا فى العراق . وقد سبق أن رأيناها تستبعد أيضاً قرب الموشحات من الشعر الحر . وبالطبع لا بأس من أن ينحاز الكاتب إلى أرضه وبلده، ولكننى أعتقد أننا بعد أن خطونا خطوات كبيرة وواثقة فى مجال الدرس الأدبى ينبغى أن نستبعد تماماً مثل هذه الانحيازات لأن الشعر العربى فى النهاية هو شعر العرب جميعاً وقديماً لم يكن أحد يُطلق أى صفة إقليمية على هذا الأديب أو ذاك . فلم يُعرف المتنبى مثلاً بأنه شاعر عراقى بل إنه - كما

يقول المستعرب الإسبانى إميليو جارثيا جوميث – شاعر العرب الأكبر، وأبو تمام لا يوصف بأنه سورى ... وهلم جرًا . الإقليمية إذن صفة التصقت بالعرب فى تاريخهم المعاصر فقط . ولا بأس بالطبع من أن تعتبر نازك الملائكة البند أعظم إرهاص بالشعر، لكنها فى الوقت نفسه كان يجب عليها أن تُعطى الأشياء الأُخرى حقها و ها هى تستبعد كل قصائد الشعر الحر التى ظهرت قبل عام ١٩٤٧ وتعتبرها مجرد إرهاصات أو نبوءة بقرب ظهور حركة الشعر الحر، وذلك بناء على شروط وضعتها وطبقتها بطريقة غير صحيحة، وخاصة ما يتعلق بالشرطين الأول والثانى . وسوف أقدم فيما يلى مثالاً واحداً فقط ينقض هذا الاستخدام غير الصحيح لهذين الشرطين، لأن الدراسة فى حد ذاتها سوف تتضمن بعد ذلك، ردوداً كثيرة على هذا الموضوع . والمثال نأخذه من الدكتور لويس عوض فى ديوانه الشهير " بلوتو لاند وقصائد أُخرى من شعر الخاصة " . وهذا الديوان كُتبت قصائده، وهى من الشعر الحر، فيما بين عامى ١٩٣٨ و١٩٤٠ م، وكان الشاعر واعياً بأنه يريد أن يُحدث ثورة فى الشعر العربى، كما تدل على ذلك المقدمة التى كتبها للديوان قبل أن يُنشر فى أوائل عام ١٩٤٧، وعنوان هذه المقدمة هو

"حطموا عمود الشعر" وهى دعوة صارخة بل ومتطرفة إلى التجديد، على نحو ما سوف نناقشها بالتفصيل فيما بعد . أمَّا عن الجرأة ففيها جرأة شديدة وثقة بالنفس لا حدود لها، وكأن لويس عوض كان يريد أن يستحدث تاريخاً جديداً لمصر وللعرب . ولاشك أن شعر لويس عوض ودعوته لم يكن لهما صدى يُذكر إلا بعد ذلك بسنوات طويلة - كما اعترف هو نفسه - ولكن ذلك كان له أسباب موضوعية مهمة جداً هى التطرف الواضح فى دعوته إلى تحطيم عمود الشعر، وركاكة الشعر نفسه، ومن ثم لم تأخذ الساحة الأدبية الموضوع على محمل الجد . وعلى أية حال فإن لويس عوض مجرد عنصر من العناصر الكثيرة التى اتضح عندها هذا النزوع القوى نحو التجديد، كما سوف نناقش بالتفصيل بعد ذلك . وعندئذ سوف نشير إلى الأصداء التى كانت لهم ولأعمالهم وإلى الاستجابات التى حدثت .

على أننا نريد أن نؤكد هنا بأن كلامنا لا ينطوى على أى اتهام لنازك الملائكة بأنها كانت تحاول تجاهل كل ما سبق لتؤكد ريادتها للشعر الحر، لأننى أعتقد أنها صادقة فى كل ما قالت، من وجهة نظرها الخاصة، ومن مجمل الظروف المحيطة بها معرفياً ونقدياً، وهذا ما أعنيه من الملاحظة الأولى التى ذكرتُها

فى بداية هذا البـحث عن الدور المهم للجـانب التـاريخى أو التعـاقبى . وهذا الجـانب بدا شـديد التـأثير عند المقـارنة بين الكلام المنشور عام ١٩٦٢، والكلام المنشور عـام ١٩٧٨، بل إن نازك الملائكة وهى تناقش القـضيـة عام ١٩٧٨ بدت قـريبـة جداً من هذا الطرح الذى نطرحه الآن عندما قالت فى ختام حديثها عن بدايات الشـعر الحر : " كذلك أحب أن أثبت، فى خـتام هذا الحديث، اعتقادى بأننى لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه الله – ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربى آخر غيرى وغيره، فـإن الشـعر الحر قد أصبح فى تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى بحيث حان قطافها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما فى أية بقعة من بقاع الوطن العربى، لأنه قد حان لروض الشـعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغـير النمط الشـائع، وتبـتدئ عصـراً أدبياً جديداً كله حـيـوية وخـصب وانطلاق " (ص ١٧) وهـذا فى رأيى هو فصل المقال فى هذه القـضـية . وقد وصلت إليـه نازك بحسـها المرهف، لاشك فى ذلك، لكنه جـاء بعـد ركـام من التنـاقـضـات والتبريرات واللف والدوران . ومن العجـيب أن كثـيرين أخذوا كـلام نازك عن تحـديد بداية الشـعـر الحـر على أنه بديهيـة أو

مُسلَّمَةٌ، ولم ينتبهوا إلى ما فى هذا الكلام نفسه من تناقضات وادعاءات وتبريرات لا تثبت أمام التمحيص الدقيق . ونحن بالطبع لا نريد هنا أن ننفى صفة الريادة عن نازك الملائكة وغيرها من شعراء العراق، ولكننا فقط نريد أن نضعهم داخل المناخ العام الذى نرى أنه كان يمثل الركيزة الأولى والأساس المتين لنشأة حركة الشعر الحر .

على أن هناك شيئاً آخر ينهض دليلاً على أن نازك الملائكة كانت قريبة من النظرية التى نعرض لها الآن بتوسع وتدقيق وكثير من الحسم عندما كتبت كتابها " قضايا الشعر المعاصر " لتنشره عام ١٩٦٢ . وقد تمثل هذا القرب - فى رأينا - فى الفصل الثانى من كتابها المعنون " الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر " (من صفحة ٥٠ إلى صفحة ٦٥) . وقد قالت فى مطلع هذا الفصل : " لعل القانون الذى يتحكم فى حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد فى موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل . وسرعان ما يُصبح التجديد حاجة مُلزمة تفرض نفسها فرضاً، فلا تملك الأمة إلا أن تلبى طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذى يطرق الباب

مُلحاً " . لكن نازك تربط مثل هذا الكلام دائماً بظهور حركة الشعر الحر لأول مرة فى العراق، وكأن هذه الحاجة الاجتماعية الملحة كان لابد أن ينبثق عنها نبع مخصوص فى مكان واحد من العالم العربى ! . وتُخصص نازك مساحة لا بأس بها (من صفحة ٥٠ إلى صفحة ٥٥ تقريباً) للحديث عن رفض الجمهور العراقى خاصة والعربى عامة لهذه الحركة، وقد سبق أن توقفنا عند الشرط الثالث من الشروط الأربعة التى وضعتها لتحسم على أساسها بداية حركة الشعر الحر وهو أن تستثير الدعوة صدى بعيداً لدى القراء والنقاد فيضجون فوراً – سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار – ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة .

وتناقش نازك أفكار المعارضين مستندة، فى الأساس، على فكرة الحرية التى تراها أصعب بكثير من التقييد، لأن الحرية تعنى المسئولية . وهى فى ذلك تُذكرنى بشاعر أمريكا اللاتينية ثيثار بابيخو الذى كتب كثيراً عن القيود المتضمنة فى الشعر الحر (٥) ثم تقول نازك : " ولعل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً، فمازال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم

حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث فى القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويُدخله فى أبحاثه الرئيسية". ثم تشير نازك إلى أن العوامل الاجتماعية الموجبة التى جعلت الشعر الحر ينبثق كثيرة، اقتصرت منها على أربعة فقط(وهى فى الواقع خمسة) هى :

١- النزوع إلى الواقع .

٢- الحنين إلى الاستقلال .

٣- النفور من النموذج .

٤- الهرب من التناظر .

٥- إيثار المضمون .

وقد شرحت كل هذه العوامل، وخلُصت من كل منها إلى النتيجة التى نأخذ مثالاً لها من العامل الأول فقط ونحيل القارئ الكريم إلى الكتاب نفسه. تقول نازك عن الإنسان العربى أو الشاعر بصفة خاصة فى نزوعه إلى الواقع:"لقد وجد فى الشعر الحر مهرباً من هذا الجو المثقل بالجوارى والحرير وأشعة مصباح علاء الدين، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتها " (ص ٥٧) .

وهكذا نرى أن نازك الملائكة اقتربت بحسها المرهف من الطرح الذى نقول به الآن، وسوف نُفَصِّله ونؤكد عليه بالبراهين

فى الصفحات التالية، من أن حركة الشعر الحر كانت مجموعة من المراحل، انداحت فى كل أنحاء الوطن العربى، وسارت بتؤدة وتمهُّل حتى جاءت لحظة الانفجار النهائية، التى امتدت لتشمل الوطن العربى برمته . ولا يمكن أن يُحسب هذا الامتداد على طريقة المسابقات الرياضية بالسبق خطوة أو خطوتين أو شهراً أو شهرين أو سنة أو سنتين لأن شئون الأدب مختلفة كل الاختلاف عن شئون المسابقات الرياضية .فالرياضة البدنية لابد فيها من تحديد الفائز الأول ثم الثانى ثم الثالث ... إلخ، وإلا انتفى الهدف من قيام هذه المسابقات، أمَّا الأدب والفكر والثقافة فهو أمور عامة يُسهم فيها أصحاب الوسط بما لديهم من أفكار وآراء وإبداعات لتنفجر فى النهاية عن حركة شاملة تهز هذا الوسط بأثره وربما المجتمع كله، وهذا ما حدث لحركة الشعر الحر، وكل حركة جديدة ومؤثرة فى مجالات الآداب والفنون وحتى العلم والثقافة بشكل عام . ولولا أن نازك الملائكة حصرت نفسها فى إطار إقليمى ضيق لجاءت بأفكار مهمة فى هذا الشأن .

وعلى أية حال يكفى أنها اجتهدت وأبدعت فى إطار زمنى وتاريخى محدد، لكى تأتى الأجيال التالية وتناقش القضية فى

إطار ما استجد من إنجازات فى المجالات النظرية والتطبيقية . وهذا ما حدث .

آراء وأقوال تالية :

أشـرت من قـبل إلى أن الأبحـاث لم تتـوقف بشـأن هذه القضية، لكن هذه الأبحاث - على الأقل ما وقع منها تحت يدى - تناولتها فى غالب الأحيان بصورة عابرة، أو فى إطار قضايا أُخرى . ولعل الجديد فيما أقدمه الآن هو أنى أُركز عليها، وأحاول دراستها ضمن رؤية شاملة، خاصة وأنها ليست من القضايا السهلة، لأنها مُحاطة بصعوبات كثيرة، وعوامل متداخلة سواء من داخل النصوص أو من خارجها . ويكفى أن يجد الباحث فى بعض الأحيان أعذاراً لهذا الكاتب أو ذاك تتناقض مع أطروحات أخرى له فى نفس المجال. ولنلجأ مرة أُخرى إلى نازك الملائكة لنرى أنها إلى جانب ما أوردته من تبريرات فى كتابها " قضايا الشعر المعاصر" للتأكيد على ريادتها للشعر الحر، تحكى فى بعض ما كتبته عن سيرة حياتها وتكوينها الثقافى كيف كتبت قصيدة الكوليرا، وكيف كانت واثقة من أن قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربى، مُضيفة بأنها حتى

ذلك الحين لم تكن قد قرأت تجارب محمد فريد أبو حديد الشعرية المرسلة التى بدأها فى عام ١٩١٥، ولا مسرحياته أو فلسفته حول هذا اللون من الشعر، ولم تكن قد قرأت تجارب على احمد باكثير فى مسرحيته "إخناتون" وترجمته لـ "روميو وجوليت" ولا محاولات أبى شادى وغيره من أعضاء جماعة أبوللو، فضلاً عن محاولات الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وغيرهما(٦). وبذلك يبدو نفى العلم بهذه الأشياء أساساً من الأسس المهمة التى استندت إليها فى قولها إن حركة الشعر الحر فى العالم العربى بدأت على يديها فى العراق عام ١٩٤٧، ومعروف أن نفى العلم بالشىء لا يمكن أبداً أن ينهض دليلاً على إثبات واقع ما، وإلا لأصبح الناس جميعاً أسرى لهذا الوهم.

ولعل من أهم الأبحاث التى ناقشت قضية ريادة الشعر الحر، الباب الرابع من كتاب الدكتور نذير العظمة " مدخل إلى الشعر العربى الحديث – دراسة نقدية " الصادر عن النادى الأدبى الثقافى بجدة فى ٢٥ شعبان ١٤٠٨هـ الموافق ١٢أبريل ١٩٨٨م. وهذا الباب عنوانه " ريادة الشعر الحر " ويقع فى حوالى أربعين صفحة من القطع الصغير . وقد بدأ المؤلف بالإشارة إلى ضرورة البحث العلمى للظواهر، لا فى العلوم الطبيعية والعلوم

الإنسانية فحسب بل فى علوم الأدب ومعارفه المتنوعة . ثم ذكر أن الظواهر الأدبية كثيراً ما تخضع للمزايدات والتفسيرات الشخصية أو الفهم المذهبى المتحيز، وكثيراً ما تدخل إلى جانب العواطف الشخصية والعواطف الإقليمية فتُزيد الطين بله وتُضفى على الحقيقة ما ليس منها . ويمثل لذلك بظاهرة الشعر الحر، وكيف ادَّعت نازك الملائكة لنفسها إبداع هذه الظاهرة بعد أن تأسست واستقرت وأصبحت تيَّاراً . بعد ذلك قدَّم تقويماً سريعاً فى هذا الإطار لبعض الكتب النقدية عن الشعر الحر وهى تحديداً : كتاب غالى شكرى " شعرنا الحديث إلى أين ؟ " الذى قال عنه إنه لم يهتم بمصطلح النشأة والريادة، بل سارع، فى استقراء سريع، إلى تضمين الاتجاهات الشعرية وفهمها

فهماً نقدياً مختزلاً . الكتاب الثانى هو " قضية الشعر الجديد " للدكتور محمد النويهى، وهو - فى رأى د. نذير العظمة - يُنصف شعراء مصر الذين تجاهلتهم نازك، ويمس مؤثرات ت . س . إليوت فى الحركة الشعرية الحديثة ماساً ظاهرة الشعر الحر ونشأتها مساً رقيقاً . والكتاب الثالث هو " الشعر العربى المعاصر " للدكتور عز الدين إسماعيل وهو - كما يقول الدكتور نذير - يهتم بالبنية والصورة والرمز فى سياق اصطناعى لا

يُراعى الصورة التاريخية لنشأة الحركة وظروفها . ثم يقول الدكتور نذير : "ما من دراسة واحدة تقدم للقارئ تاريخاً فى الزمان والمكان والسياق الحضارى، يوضح حقائق الحركة الشعرية الحديثة، وتطور مفهوم التجديد على ساحة الوطن الشعرى والشعراء الذين أرسوا قواعد هذه الحركة الأولية"(ص١٤١) .

والدكتور نذير العظمة شاعر سورى يُعد أحد المؤسسين لتجمع مجلو " شعر " إلى جانب يوسف الخال وأدونيس وخليل حاوى كما ذكر ذلك كمال خير بك فى كتابه " حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر " (ص ٥٦)، وهو ناقد وأستاذ جامعى يعمل منذ منتصف الثمانينيات الميلادية تقريباً وإلى الآن أستاذاً للأدب العربى الحديث بكلية الآداب – جامعة الملك سعود بالرياض . وما يهمنا مما قاله فى دراسته المذكورة هو الفقرة التالية التى تقول : " إن صورة الإنجازات المبكرة لحركة الشعر الحديث لا تزال بحاجة إلى جلاء من الوجهة التاريخية . ولو فعلنا ذلك لأيقنَّا أن نشوء حركة الشعر الحر لم يكن استعارة آلية من الغرب كما يذهب إليه خصوم هذه الظاهرة والحركة ككل، كما لم يكن إنجازاً فردياً كما يذهب إليه كثير من رواد

هذه الحركة والمشتركين بها ومشايعيهم من رواد الشعر والنقد . لم يكن عملاً فردياً بقدر ما كان تعبيراً عن حركة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ، فساهم كل جيل حسب علمه وموهبته بإرساء القواعد المناسبة، ووضع حجر الأساس " (ص ١٤١ - ١٤٢) .

ولكن نذير العظمة الذى حذر من خطورة القول بالإنجاز الفردى وقع هو نفسه فيما حذر منه . فقد وجدناه يدافع بقوة عن على أحمد باكثير باعتباره الرائد الحقيقى لحركة الشعر الحر فى ترجمته لمسرحية " روميو وجولييت " وفى مسرحيته " إخناتون ونفرتيتى " . ويخلص نذير العظمة بعد مناقشة موسعة لهذين العملين خاصة فيما يتعلق بالجانب العروضى إلى القول : " إذن فريادة النظام الجديد فى بنيته الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم يكن لشعراء العراق أو مصر أو الشام بل لشاعر من حضرموت " (ص ١٤٨) . ويمضى نذير العظمة فى مناقشاته للعملين المذكورين ويتساءل فى أثناء ذلك : " أو يكون مصادفة أن تكتب نازك الملائكة أولى قصائدها فى الشعر الجديد الذى سمته بالشعر الحر، وهى قصيدة " الكوليرا " على الوزن نفسه الذى أطلقه على أحمد باكثير فى ترجماته الشعرية

وإبداعاته على حدٍ سواء ؟ (ص ١٥٧)، ثم يختم كلامه عن باكثير بقوله : " وهكذا فإن الشاهد التاريخى والزمنى لا يدعم وحده ريادة باكثير التى بدأت بترجمة " روميو وجوليت " وانتهت بتأليف مسرحية " إخناتون ونفرتيتى "، بل إن اعتراف السياب مباشرة ولويس عوض مداورة والأعمال المسرحية الشعرية التى استمرت على نهج باكثير كلها تدفع بريادته إلى المقدمة (ص١٥٩) .

وهكذا بدلاً من أن تكون نازك الملائكة هى رائدة الشعر الحر يليها بدر شاكر السياب ثم شعراء العراق نجد طرحاً فردياً آخر يؤكد أن رائد الشعر الحر هو الشاعر الحضرمى (المصرى بالطبع حياة وإبداعاً وإن لم يذكر ذلك نذير العظمة) على أحمد باكثير . ثم يخصص نذير العظمة الصفحات الباقية من بحثه (من صفحة ١٦٠ إلى صفحة ١٧٧) لما أسماه " بدايات أولى للشعر الحر " وهو يُسميها " إرهاصات " تتحسس الظاهرة ولا تضع يدها على المبدأ . ومن العجيب أن المؤلف يدلل بهذه الإرهاصات على أن ظاهرة الشعر الجديد كانت ظاهرة فنية اجتماعية بررتها متغيرات الأوضاع العربية فى السياسة والفكر والاقتصاد، ولم تكن كشفاً فردياً كما تزعم نازك " (ص ١٦٠)، وينسى – ربما فى خضم الانشغال بالبحث – أنه هو نفسه يقول

بكشف فردى، ويعتبر كل ما جاء قبل ذلك مجرد إرهاصات، وهذا ما قالته نازك أيضاً فى مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها عندما علمت بوجود تجارب للشعر الحر سابقة عليها وعلى شعراء العراق . والإرهاصات التى تناولها الدكتور نذير العظمة هى : محمد عبد القادر المازنى فى قصيدة " لم أكلمه .. " ويعلق المؤلف على قصيدة المازنى قائلاً : " لكن هذا الإرهاص المبكر للمازنى لم يؤثر فى حركة الشعر الحديث فعلياً كما أثر باكثير فى السياب وغيره شعرياً إلى باقى شعراء جيله " (ص ١٦٢) . وهذا الكلام – كما هو واضح – انطباع خالص لأنه لا يقوم على أى دليل فكرى أو مادى، ومن ثم يتناقض مع الدعوة إلى التزام المنهج العلمى التى دعا إليها المؤلف فى بداية بحثه . والإرهاص الثانى هو محمود حسن إسماعيل فى قصيدته " مأتم الطبيعة " . الإرهاص الثالث الشاعر السورى بديع حقى فى قصيدة رأينا نازك الملائكة من قبل تتحدث عنها . الإرهاص الرابع لويس عوض فى ديوانه " بلوتو لاند " . ونلاحظ أن نذير العظمة لا يهتم بموقع لويس عوض فى حركة الشعر الحر بقدر ما يهتم باستخدامه للأسطورة اليونانية وابتعاده عن التراث العربى . ولاشك أن هذا – فى رأينا – يُعد تشتيتاً للبحث الذى كنا نتمنى أن يُخصصه لقضية " ريادة الشعر الحر " كما هو

العنوان . وعلى كل حال فإن مما يُحسب لنذير العظمة في هذا البحث أنه حاول التركيز على القضية في حد ذاتها، كما حاول الالتزام بمنهج علمي تاريخي . ولكن يبدو أن البعد بصورة كلية عن التحيزات ليس مسألة سهلة، لأن المرء قد يجد نفسه، أو يجده الآخرون، مندفعاً إلى ذلك اندفاعا، ربما دون أن يشعر . ولعل أمثلة من هذا القبيل هي التي جعلت مفكراً وناقداً متميزاً مثل هانز - جورج جادامر Hans- George Gadamerتل ميذ الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر Martin Heidegger يعتمد على التحيز بوصفه قيمة إيجابية، ولا شك أن هذا الاعتماد كان بمثابة صدمة للقراء الليبراليين . وقد قرر جادامر " أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تُشكل ركناً أساسياً في كل موقف تفسيري . وعلى هذا فإن تاريخية المفسر لا تُشكل حاجزاً دون الفهم . والتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة . ولا يكون التفسير تفسيراً سليماً إلا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه . ويُسمى جادامر هذا النمط من التفسير " التاريخ العملي "، وهو يمتزج امتزاجاً حميماً بإدراكنا . " (٧)

أحكام ونقيضها :

ومن الظواهر التى قابلتنى فى أثناء بحثى عن بدايات الشعر الحر ظاهرة ينبغى أن أتناولها بإيجاز فى هذا المدخل لما لها من دلالات مهمة على صعيد مناقشة هذه القضية . وتتمثل هذه الظاهرة فى التناقض الواضح فى إطلاق الأحكام بين مؤلف وآخر . والتناقض فى هذا الشأن ظاهرة طبيعية خاصة فى حالة وجود فارق زمنى غير قليل بين هذا المؤلف وذاك . وهذا يعود بنا مرة أخرى على ما أكّدناه من قبل بخصوص الدور المهم لما يُسمى بالجانب الدياكرونى (التعاقبى أو التاريخى) . وسوف نمثل للأحكام ونقيضها بكتابين هما :

" الشعر العربى المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " لأستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو كتاب يعود إلى فترة متقدمة من ظهور حركة الشعر الحر (أوائل الستينيات تقريباً)، ومن ثم نجد الباحث يهتم فيه بصفة أساسية بالدفاع عن هذه الحركة وإبراز خصائصها، ولم يكن المناخ فى ذلك الوقت يسمح بالتركيز على قضية النشأة . ولعل هذا هو السبب الأول فى لجوء الدكتور عز الدين إلى أحكام قاطعة وحاسمة تنفى صفة الريادة عن كل المدارس السابقة على حركة الشعر

الحر، وإن لم ينف التواصل . فقد قال عن جماعة أبوللو : " إن الابتداعيين لم يحطموا إطار القصيدة القديم، أو هم لم يبتدعوا إطاراً جديداً لها، وكل ما أحدثوه فى هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعـــات داخل هذا الإطار، لا ينكرها هذا الإطار نفسه، وتُرشح لها محاولات سابقة فى تراثنا الشعرى " (صفحة ٢١ من الطبعة الثالثة – دار الفكر العربى بالقاهرة) . وللدكتور عز رأى غريب فى البارودى ومدرسته إذ يقول : " لا نستطيع أن نقول إن مدرسة البارودى قد فجرت أى طاقة روحية أو فكرية فى التراث الشعرى العربى، وإنما هى قد أعادت النبض لهذا التراث فى نفوس الناس . ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتبـاطاً سطحـيـاً أو شكليـاً ... إلخ " (ص ٢٣) . وله رأى مـشـابه فى شـوقى ومـدرسـتـه لأن مـا فـعله شـوقى فى أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربى فى صورته التقليدية، وعلى هذا لا نستطيع أن نقول إن هذه المدرسة طورت الشعر العربى بالمعنى الحقيقى للتطوير ." (ص ٤٤) . أمَّا المتنبى الذى لم يتحر فى قصائده البدء بالنسيب كما كان التقليد بين الشعراء، فقد انتهى وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هى القصيدة العربية بكل ميراثها وتقاليدها الفنية ...

إلخ (ص ٤٤– ٤٥) . لكن مدرسة الديوان أحدثت تعديلاً جوهرياً فى مفهوم الشعر، حيث تحرت أن تقدم بشعرها حصيلة شعورية تُبرز معاناة الإنسان للحياة، ويسندها عقل حصيف، وذكاء لَمَّاح . أمَّا الإطار الشعرى فلم ينل من هذه المدرسة تغييراً جوهرياً ... إلخ (ص ٤٥) والمهجريون قاموا أيضاً بتعديل يُشبه ما أحدثته مدرسة الديوان . ويختم الدكتور عز الدين كلامه عن كل هذه المدارس بالفقرة التالية : " إن تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقى فى الشعر العربى لا تختلف فى كثير عن تلك المحاولات الشكلية التى حاولها أمثال أبى نواس والمتنبى، والتى لم يُقدر لها أن تُحدث فى الشعر العربى حدثاً له خطورته، وإنما انتهى أمرها بانتهاء أصحابها؛ ذلك أنها محاولات جزئية وسطحية ما تزال تخضع فى صميمها للإطار التقليدى المستقر فى ضمائر الشعراء والناس على السواء"(ص٦٢) .

وهذه الكلمات والأحكام تنُم، بلا شك، عن حماسة بالغة من جانب الدكتور عز الدين إسماعيل لقضية الشعر الحر فى حد ذاتها، ولذلك نراه بعد ذلك مباشرة يكتب عن الشكل الموسيقى للشعر الجديد قائلاً : " إنه فى خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة

(من ١٩٤٧ إلى ١٩٦٢ تقريباً) كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير فى الإطار الشعرى قد نضج وبلغ ذروته ... كان تشكيلاً جديداً كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى، أو من حيث الإطار والمحتوى " (ص ٦٢) . وهذه الحماسة الشديدة مبررة ومنطقية فى وقت كان يتعرض فيه الشعر الحر لمعول هدم قوية ومؤثرة من جانب المعارضين له . ومن ثم فإن منطق الدفاع عنه كان لابد أن يأخذ هذا المنحى . أمَّا بعد ذلك بسنوات، وقد خفت حدة الصدام أو تلاشت، فقد بات من اللازم مناقشة الظواهر فى كثير من الهدوء والتأنى . وسوف نأخذ مثلاً لذلك من كتاب " موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو " للدكتور سيد البحراوى، وهو ينسب لجيل السبعينيات النقدى إن صح أن نُطلق عليهم هذه التسمية . صدر الكتاب عن دار المعارف عام ١٩٨٦ (الطبعة الأولى) . وقد خصص المؤلف فصلاً بكامله هو الفصل الثالث والأخير من الكتاب (من صفحة ١٥١ إلى صفحة ٢٢٣) لدراسة الشكل الجديد عند شعراء أبوللو، متوقفاً بالتفصيل عند القصائد الحرة لأعضاء هذه المدرسة حتى انتهى إلى النتيجة التالية وهى : " إن التقنيات التى قدمها شعراء أبوللو لشكل الشعر الحر نزعم أنها لا تختلف عن

التقنيات التى قامت عليها الحركة الجديدة سنة ١٩٤٧، بل ربما كان لدى بعض شعراء أبوللو إمكانيات أكثر كإمكانية المزج بين الأوزان التى لم يستغلها شعراء الحركة الجديدة إلا بعد فترة من بدايتهم . ولكن علينا أن نضع حجم شعراء أبوللو الناضج من الشعر الحر (ثلاث قصائد) فى مواجهة الحس الموسيقى التقليدى المستقر فى وجدان الواقع المصرى والعربى لمدة تزيد على الأربعة عشر قرناً من الزمان " (ص ٢٢٠) .

وهكذا يكون الدكتور سيد البحراوى، من خلال تحليلات مستفيضة، وبحث دءوب قد عثر على ثلاث قصائد لشعراء أبوللو تستحق بجدارة أن تُنسب إلى الشعر الحر، إضافة إلى محاولاتهم الأخرى والكثيرة فى هذا المضمار . وإذا كانت قضية الريادة ليست هى القضية الأساسية فى بحث الدكتور البحراوى فإننا سوف نستفيد منه عندما نكتب بالتفصيل عن ريادة جماعة أبوللو لحركة الشعر الحر، ضمن جماعات ومدارس أُخرى نرى أنها مهدت الطريق تماماً لما نسميه بحالة الانفجار النهائية فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينيات . وهى حركة - كما أسلفت - انداحت وتدافعت واضطربت فى أنحاء العالم العربى، ومن ثم لا يصح، فى مجال البحث العلمى للظاهرة أن نقول إن

هذا الشاعر أو ذاك سبق بشهر أو شهرين أو عام أو عامين لأن التربة، من جميع النواحي، كانت مُهيأة لاستقبال ذلك الغرس . وهذه التهيئة – كما سوف نرى – استمرت لسنوات طويلة، منذ بدايات القرن تقريباً حتى أواخر الأربعينيات . وإذا كنا لا نعتد بما أحدثته حملة العقاد والمازنى على أمير الشعراء أحمد شوقى من تغيير للمفاهيم، ووضع بذور جديدة، ولفت الأنظار إلى أن شيئاً ما لابد أن يتغير، بماذا نعتد ؟ ! وإذا كنا لا نقيم شأناً لمحاولات التجديد القوية عند الشعراء الإبتداعيين فما جدوى البحث العلمى لأى ظاهرة من الظواهر ؟ وإذا كانت دعوة لويس عوض المتطرفة إلى التجديد وتطبيقه لها حتى فى صورة مشوهة لا تطرف لنا جفناً فبماذا ننفعل ؟ ! إن الحركات التجديدية الكبرى فى التاريخ لا تأتى أبداً خبط عشواء، بل هى مثل الثمرة لا تسقط إلا إذا نضجت . ولهذا كان الشاعر الإسبانى خوان رامون خيمينيث (نوبل فى الآداب ١٩٥٦) يرى أن حركة الحداثة (التى كان معظم النقاد فى إسبانيا يحسبون لها مدة خمسة عشر عاماً تقريباً) هى عصر بأكمله مثل عصر النهضة . " ونحن – هكذا يقول – ننتسب لهذه الحركة مثلما كان كتاب عصر النهضة ينتسبون له، سواء أردنا ذلك أم أبيناه"(٨).

الهوامش

١- انظر كتابنا " الخطاب والقارئ " نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، العدد ٣٠ يونيو ١٩٩٦، ص ١٧، ١٨.

٢- المرجع السابق، ص ٣٣ .

٣- نازك الملائكة " قضايا الشعر العربى " دار العلم للملايين (بيروت) الطبعة السابعة، نيسان (أبريل) ١٩٨٣، ص ٣٥ .

٤- انظر المرجع السابق، من ص ٣٥ إلى ص ٤٠ .

٥- انظر فى ذلك دراسة لنا عنه تحت عنوان " قيصر باييخو وحرية الكلمة الشاعرة " ضمن كتابنا " قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية " الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢١١ - ٢٢١ .

٦- انظر د. محمد عبد المنعم خاطر " دراسة فى شعر نازك الملائكة " الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1990، ص ١٦ - ١٧ .

٧- انظر روبرت هولب " نظرية التلقى " ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص ,١٢٣

٨- انظر كتابنا " رائد الشعر الإسبانى الحديث - خوان رامون خيمينيث " دار الفكر العربى، القاهرة، 1986، ص ٥٠ .

بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة
للدكتور لويس عوض

أشار الدكتور لويس عوض فى الكلمة التى كتبها عام ١٩٨٨ عن ديوانه " بلوتو لاند " وقصائد أُخرى، إلى أنَّه نَظَمَ قصائد هذا الديوان فيما بين عامى ١٩٣٨ و١٩٤٠ عندما استقر به المقام فى جامعة كامبريدج ثم عاد إلى مصر فى صيف العام الأخير ليبدأ التدريس فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب – جامعة القاهرة . وكانت عودة لويس عوض اضطرارية بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية . وذكر لويس عوض أيضاً فى هذه الكلمة التى نُشرت فى خاتمة الديوان فى الطبعة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩ أنه بعد أن استقر به الحال فى مصر طبع ديوانه المذكور على الآلة الكاتبة من أصل وعدة نُسخ ظلَّت – كما يقول – تتداول بين الأدباء الشبان من الجامعة وخارج الجامعة طوال مدة الحرب . وبانتهاء الحرب عام ١٩٤٥ قرر أن ينشر الديوان، ورأى أنه يحتاج إلى مقدمة تشرح أو تفسر منطقه المتمرد فكتب كلمة يُسميها هو

نفسه المانيفستو أو " البيان ". وكانت حكاية المانيفستو - كما هو شائع ومعروف - منتشرة فى الشعر العالمى فى تلك الفترة، استخدمها السيرياليون وأصحاب المدارس الطليعية لتوضيح مذاهبهم التى كانت شديدة التمرد على المدارس والاتجاهات السابقة، كما كانت تمثل نقلات أو " حَوَدات " مهمة فى الشعر على المستوى العالمى . وبما أن لويس عوض كان يحس فى أعماقه أنه يستحدث مذهباً جديداً فى الشعر العربى يحمل خصائص التمرد والثورة فقد كتب هذا البيان تحت عنوان " حطموا عمود الشعر " ثم طبع الديوان على نفقته الخاصة فى أوائل عام ١٩٤٧، وتكونت الطبعة من ألف نسخة على ورق ساتينيه و٢٥٠ نسخة على ورق ممتاز . ويذكر لويس عوض كذلك أنه لم يجد صعوبة فى توزيع الديوان، ولم يحتج إلى موزع، لأن أصدقاءه وبعض المتحمسين من المثقفين الشبان للشعر الجديد كانوا يتكفلون بتوزيعه، وكما يقول هو نفسه : " كان كل منهم يتسلم منى عشر نسخ يبيعها أو يُهديها لمعارفه، فلم يمر عام إلا وكنت قد استرددت أكثر ما أنفقت " . وهذه المعلومة سوف نستفيد منها عندما نعود لنناقش الشروط الأربعة التى وضعتها نازك الملائكة ورأت أنها لابد أن تتوافر لكى نعتبر

قصيدة ما أو قصائد هى بداية حركة الشعر الحر .

ولاشك أنى من خلال دراستى لديوان " بلوتولاند "، والبيان الذى صدر مع طبعة ١٩٤٧، والكلمة التى كتبها لويس عوض عام ١٩٨٨ لا أهدف إلى القول بريادة لويس عوض للشعر الحر، لأن هذا يتعارض مع الهدف الذى أسعى إليه، والرؤية العلمية التى أنطلق منها . ولهذا اختلفت من قبل مع مقولة ريادة نازك الملائكة لهذا الشعر(١) . والرؤية العلمية التى أتبنَّاها فى هذا البحث حول قضية الريادة فى الشعر الحر، وأرى أنها أكثر الرؤى توافقاً مع طبيعة هذه القضية، تقوم على استقراء الظواهر الأدبية التى حدثت فى العالم العربى مع بدايات هذا القرن، وظلت تختمر فى ضمائر الأدباء، وتظهر فى إبداعاتهم عاماً بعد عام وعقداً بعد عقد، إلى أن جاءت لحظة الانفجار النهائية فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات . ومن ثم فإن الدرس الذى أقوم به الآن يستبعد أشياء ويؤكد على أشياء أُخرى بديلة لها .

يستبعد القول بالإنجاز الفردى، بمعنى أن تُنسب ريادة الشعر الحر على شخص بعينه، سواء كان هذا الشخص نازك الملائكة التى قررت ذلك بنفسها بشكل حاسم فى الطبعة الأولى

من كتابها " قضايا الشعر المعاصر " عام ١٩٦٢، ثم حاولت أن تبرر هذا القول بوضع شروط للريادة فى مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب عام ١٩٧٨ بعد أن عرفت أن هناك قصائد حرة معدودة – حسب قولها – ظهرت فى العالم العربى فى المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢ . أو سواء كان شخصاً آخر مثل على أحمد باكثير الذى قرر ريادته عدد من الباحثين منهم الدكتور نذير العظمة فى كتابه " مدخل إلى الشعر العربى الحديث " . يستبعد هذا الدرس كذلك التفريق بين المدارس والمذاهب الشعرية قديمة كانت أو حديثة، لأننا نُدرك الآن كم كان لهذا التفريق القائم على غير أساس علمى أو موضوعى من آثار مدمرة فى الذائقة العربية الحديثة : فالمحبون للشعر بمفهومه التراثى أو ما يُسمونه بالعمودى يرفضون رفضاً قاطعاً أية قصيدة حديثة حتى ولو كانت تنتسب لأحد عمالقة الشعر الحر، وكثير من الشعراء الحداثيين ونقَّادهم يرفضون كذلك رفضاً قاطعاً أية قصيدةِ موزونة مُقفَّاة حتى وإن كانت لشاعر مازال يثير الاهتمام ويلفت أنظار الناس إلى الآن .

كما يستبعد هذا الدرس التوجهات الشوفونية والإقليمية الضيقة لأن الثقافة العربية فى النهاية ثقافة واحدة، ولهذا فإنه

ما أن تُطل النزعة الإقليمية البغيضة برأسها حتى تندحر ولا يبقى منها شيء .

وبديلاً عن هذه التوجهات المستبعدة سوف نقوم بدراسة المدارس والتيارات والإبداعات التى أسهمت على هذا النحو أو ذاك فى تمهيد التربة وجعلها صالحة لهذا الغراس الجديد الممتع الذى انداحت مساحته لتشمل معظم الأقطار العربية فى نهاية الأربعينيات . ولا شك فى أن ديوان " بلوتولاند وقصائد أُخرى " هو أحد الإبداعات المهمة التى كان لها دور كبير فى ظهور حركة الشعر الحر، ليس فقط بما يضم من قصائد (لأننا سوف نرى القصائد فيها ركاكة) بل كذلك بمقدمته المهمة " حطموا عمود الشعر "، بل إن هذه المقدمة - فى نظرى - أهم من الشعر، لأن الشعر فى هذا الديوان يأخذ موقعه الريادى، ربما، من شكله العروضى فقط . ولهذا سوف أبدأ بدراسة هذه المقدمة، وأقارن بينها وبين الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨، ثم أعرج على أشعار الديوان المكتوبة - كما أسلفت - فيما بين ٣٨ و١٩٤٠ . والتواريخ فى مثل هذه الدراسات مهمة؛ لأنها تُنطوى على دلالات قوية . وإذا كان الديوان قد نُشر فى أوائل عام ١٩٤٧، فإن المقدمة تكون قد كُتبت إما قُبيل نشر الديوان أى

فى أوائل العام المذكور، وإمّا فى العام السابق عليه، أو لعله كتبها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة عندما قرر - حسبما ذكر لنا - أن ينشر الديوان . وعلى أية حال فإن تاريخ كتابة المقدمة، على الرغم من تأخره عن كتابة القصائد بما لا يقل عن سبع سنوات وذلك منذ البداية، أى من عام ١٩٣٨، إلا أنه ينبغى أن يكون مرتبطاً بتاريخ البداية نفسه، لأن لويس عوض عندما كتب قصائده لم يكن مدفوعاً بحس شعرى غامر ملك عليه أقطار نفسه، بل كان يريد أن يسجل تمرده على كل شىء رآه آسناً أو جامداً يحتاج إلى هزة قوية . ولا شك أن كل ما جاء فى هذه المقدمة كان حاضراً فى ذهنه حتى ولو لم يكتبه إلا بعد سنوات . ومن مميزات لويس عوض، التى تُعد أحد الملامح المهمة فى شخصيته - أنه كان صريحاً وشديد الصدق مع نفسه، وهذه للأسف ميزة نفتقدها كثيراً الآن بعد أن طغى الكذب والتزييف على كل شىء، ولهذا لم يتركنا نفترض الفروض ونخلُص إلى النتائج، بل حدثنا بصراحة شديدة فى ختام مقدمته عن هدفه من كتابة هذه القصائد . ويحسُن أن نقتطع هنا بعض الفقرات . يقول : " هذا مجمل ما فعله لويس عوض وما لم يفعله . وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحاً، بل أن يخلق

دوّامة صغيرة من دوّامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلى . وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لم يسبق له مثيل، و نهب الألوان فى محطات السكك الحديدية، وفى الطبيعة، وفى عقل الإنسان، ونهب الروائح كذلك، ولكنه لا ينتظر من يقول له نهبت، فهو فى الحواشى يرد كل ما نهب إلى أصحابه من فرانسوا فيون إلى تينوروسى . وعذره فى النهب أنه لم ينهب لنفسه وإنما نهب للشباب الحيارى ... إلخ " . ثم يقول بعد ذلك : " فمن أجل هؤلاء قال لويس عوض الشعر، وهو ليس بشاعر، وهو يعد بألا يكرر هذه الغلطة ولو نُفى فى بلاد الخيال . ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، فقد انقطع عنه الوحى منذ أن عاد إلى مصر فى الخامسة والعشرين ... إلخ " . إذن فقد كان الهدف الأساسى عند لويس عوض هو خلق دوّامة من دوّامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلى، ولهذا كتب هذه القصائد، وفى سبيل ذلك لم يتردد فى أن ينهب الشعراء وأن يرد النهب إلى أصحابه . فالقصائد مكتوبة تمثيلاً للهدف، وانطلاقاً من فكرة محددة تتمرد على الجمود والتخلف والأسن، وتريد إعطاء الحياة دفعة جديدة وقوية . ومن ثم فإن تأخر لويس عوض فى كتابة المقدمة ليس له أهمية؛ لأنَّها كانت موجودة فى

ذهنه ومسيطرة عليه سيطرة تامة، ومن هنا دفعته إلى كتابة القصائد، على الرغم من إحساسه الداخلى بأنه ليس شاعراً .

وعلى أية حال فإن مسألة ظهور العمل بعد فترة طويلة من اختماره فى الذهن تُعد من المسائل الشائعة فى الأدب . فقد حدثنا الكاتب الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز فى حواراته مع بلينيو ميندوثا وحوارات أُخرى أن رواية " خريف البطريرك " (وهى رواية عن الدكتاتور فى أمريكا اللاتينية) التى ظهرت عام ١٩٧٥ كانت مختمرة فى ذهنه قبل رواية " مائة عام من العزلة " التى ظهرت عام ١٩٦٧، وأنه أعد نفسه كثيراً للكتابة عن البطريرك لكن الفكرة أو الاستعداد ظل يتأجل إلى أن ظهرت فى التاريخ المذكور . ولا شك أن الأمور فى الأدب تختلف عن أمور الحياة العادية، و لهذا يمكن للأديب أن ينشد عالماً مثالياً أو طوباوياً على حين تخلو الحياة من ذلك، كما أن الظواهر فى الأدب تظل تختمر فى ذهن الأديب أو عدد من الأدباء إلى أن تُتاح لها الظروف فتظهر على السطح، ومن هنا تزامن فى أمريكا اللاتينية ظهور عدد كبير من الروايات عن الدكتاتورية، بل إنهم فى فترة من الفترات فكروا فى كتابة عمل واحد يجسد صور الدكتاتور اللاتينى الأمريكى .

وبناء على ما سبق سوف نتعامل مع مقدمة ديوان بلوتولاند وكأنها مكتوبة فى نفس السنوات التى كُتبت فيها القصائد. وحتى لو استبعدنا هذه الرغبة وتعاملنا معها على أنها مكتوبة بعد عام ١٩٤٥ وقبل أوائل عام ١٩٤٧ فلن يغير هذا من السياق الموضوعى شيئاً، لأن الفكرة الأساسية التى تقوم عليها هى فكرة المتمرد، وهذه الفكرة موجودة فى القصائد نفسها، ثم إنها كانت ملمحاً تميزت به شخصية لويس عوض طوال حياته، فكم فجَّر من معارك وكم تحمَّل من اتهامات، وكم أثار من جدل، وفى كل مرة كان يخرج أشد صلابة مما دخل، وأكثر استعداداً للدخول فى معركة أُخرى يحاول بها تحريك المياه الراكدة، وضخ الدماء فى الشرايين المتصلبة.

حطموا عمود الشعر :

هذا هو العنوان الذى وضعه لويس عوض للمقدمة، أو قل إنه هو الشعار الذى أطلقه. وقد بدأها بقوله إن الشعر العربى مات عام ١٩٣٢ بموت أحمد شوقى، شعائر الدفن قام بها أبو القاسم الشابى وإيليا أبو ماضى وطه المهندس ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الخميسى وعلى باكثير وصالح جودت وصاحب

هذا الكتاب، أى مؤلفه لويس عوض . ولاشك أن لويس عوض بهذه الكلمات يعلن بشكل حاسم وقاطع انتهاء مرحلة طويلة من الشعر العربى وبداية مرحلة جديدة، يحدد أبطالها . ولا أدرى لماذا لم تؤخذ كلمات لويس عوض مأخذ الجد، على عكس ما حدث تماماً مع نازك الملائكة التى أعلنت أن أول قصيدة حرة الوزن هى قصيدتها " الكوليرا " التى نُشرت فى بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد فى أول كانون الأول عام ١٩٤٧ . وإذا كانت قصيدة نازك من الشعر الحر فإن ديوان بلوتولاند ملىء بالشعر الحر، وكذلك دواوين الشعراء الذين ذكرهم لويس عوض، وعلى الأخص محمود حسن إسماعيل، وعلى باكثير، فيها قصائد حرة . فلماذا حصل إعلان نازك على أصداء واسعة على حين ظلت كلمات لويس عوض خافتة ؟ صحيح أنه حدثت استدراكات كثيرة على كلام نازك، وهى نفسها شاركت - كما رأينا - فى هذه الاستدراكات فى مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها عام ١٩٧٨ . لكن هذا لم ينقذ كلام لويس عوض من المصير الخافت الذى اندرج فيه .

ولعلنا الآن بعد مرور أكثر من خمسين عاماً على ظهور كلام لويس عوض وأكثر من خمسة وثلاثين عاماً على ظهور كلام

نازك (لا ننسى أن الطبعة الأولى من كتابها صدرت عام ١٩٦٢) نتلمس بعض الأسباب التى أدت إلى الوضع سالف الذكر : وأول الأسباب – فى رأيى – هو صراحة لويس عوض وتواضعه الشديد ولهذا نجده يقول بعد إعلانه المذكور مباشرة :

" ومهما قيل فى الآخرين (يقصد الشعراء الذين ورد ذكرهم) فللويس عوض دلالة واضحة : فإمَّا أن الشعر قد مات، وهو بعيد، وإمَّا أن الشعر العربى قد مات أو انكسر عموده على أقل تقدير، وهو محتمل . وأنا استبعد موت الشعر لسببين : أولهما أنى أعلم علماً أكيداً بأن لويس عوض ليس بشاعر، فإذا كان شعره ميتاً فمحال أن نأخذ الشعر بجريرته . وثانيهما أنى أعلم علماً أكيداً بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسَّه جيل شوقى . فجيلنا مُعذَّب، و جيلنا ثائر، وجيلنا عاش فى الأرض الخراب التى انجلت عنها الحربان ورقص حول شجرة الصبَّار . وجيلنا لم يولد بباب أحد، وجيلنا يقرأ فاليرى وت . س . إليوت ولا يقرأ البحترى وأبا تمام ... إلخ " ومن الواضح هنا أن لويس عوض بعد أن وضع نفسه ضمن الشعراء المجددين عاد فأخرجها من بينهم لإحساسه الصادق بأنه ليس شاعراً وأن كتابه هذا ما هو إلا ثورة على وضع رآه آسناً، وإذا كان قد أضاف اسمه إلى

الشعراء الذين حطموا عمود الشعر فإنه فعل ذلك رغبة فى مساندتهم وتعضيدهم وما القصائد التى كتبها، على الرغم من إحساسه بقلة جدواها فى مجال الشعر، إلا نوع من الاشتراك فى تلك الحملة الداعية إلى تحطيم عمود الشعر . يُضاف إلى ذلك شىء مهم جداً يدخل بنا إلى السبب الثانى وهو أن لويس عوض لم يكن يؤمن بما أسميناه بالإنجاز الفردى، وإذا كنا نعيش فى عالم الفرد فيه هو الأساس على حين لا تُعطى أية أهمية للمجموع أو للعمل الجماعى فلا شك أن كلام لويس عوض لم يكن مؤهلاً لأن يلقى أى صدى، لأنه عندما تكلم عن ريادته لهذا الشعر وضع نفسه فى آخر قائمة تضم آخرين، ثم عاد بتواضع شديد ورفع نفسه منها . وأذكر فى هذا الصدد، أن أحد النقاد العرب المعاصرين قال عن نص نقدى كتبه : " هذا النص النقدى ببساطة ودون تواضع، واسمح لى أنا لا أحب التواضع لأنه ليس فضيلة فى عالمنا الزائف اليوم، اسمح لى أن أقول إنه (أى النص) لا مثيل له فى العالم . وليقتبسنى الناس ويقولوا هذا أكبر المغرورين، وحين يجدون نصاً شبيهاً له فى العالم سأقول أنا مُخطئ ولم أكن على حق " (٢) . ومن العجيب أن ثقافتنا العربية خلال الثلاثين عاماً الأخيرة قد عانت أشد

المعاناة من المتبجحين الذين فرضوا أنفسهم على الساحة بمنطق العجرفة والادعاء والشللية، وذلك بعد أن خلت هذه الساحة من روادها العظام الذين مهَّدوا للثقافة الحديثة بتمردهم الخلاَّق، ونفوسهم الطيبة، وروحهم المتواضعة، من أمثال رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك، و جمال الدين الأفغانى، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبى، ولطفى السيد، والعقَّاد، وطه حسين، ولويس عوض وسواهم وجاء جيل الثلاثين عاماً الأخيرة ليقول لنا : "إن الزمن لم يعد زمن القبول بالرقع الصغيرة التى أسميناها خلال مائة عام منجزات عصر النهضة العربية... إلخ"(٣) وهكذا تحولت كل أعمال العمالقة، على امتداد مائة عام فى ثقافتنا العربية الحديثة إلى رقع صغيرة !! . فهل هناك ادعاء أكثر من هذا ؟ وبالطبع فإنه فى إطار هذه الثقافة التى تقبل الادعاء والتبجح – كما ثبت ذلك على امتداد العقود السابقة – من السهل جداً ألا يؤخذ كلام المتواضعين مأخذ الجد . وهذا ما حدث لكتاب لويس عوض، مع أنه كان فى استطاعته أن يملأ الساحة ضجيجاً بأهمية شعره وقوته، وكان من الممكن أن يجد كثيرين مؤيدين دعوته إلى الريادة خاصة وأنها سابقة بحوالى عشر سنوات عن ظهور الشعر الحر فى العراق . لكنه آثر

الصـدق مـع النفس، وقـال إنـه ليس بشـاعـر، وإن هـذا الشـعـر المنشور فى ديوان بلوتولاند شعر ركيك وقد توقف صاحبه عن كتابة الشعر بعد كتابته . وأكثر من ذلك فإن لويس عوض فى الكلمـة المكتوبة عـام ١٩٨٨ لم يذكر كلمة تؤيد الذين قـالوا بأن ديوان بلوتولاند هـو بداية الشـعـر الحـر ، بل عـرج على هذه الأقوال بسرعة قائلاً : " وفى الثلاثين سنة الأخيرة اهتم بعض مؤرخى الأدب فى أبحاثهم العلمية أو فى دراستهم النقدية أن يؤصلوا بدايات العروض الجديد، فمنهم من نسب ريادة الحركة لنازك الملائكة أو السـياب أو أدونيس، ومنهم من نسـبـهـا إلى " بلوتو لاند " الذى كان فى ايدى أكثر المثقفين منذ الأربعينيات " . ثم نقض لويس عوض كل هذه الأقوال مقدماً المثل من نفسه، قائلا : " وأنا شخصياً لا أعرف إلى أى مدى استفاد غيرى من تجربتى، وإن كنت أحس بأن صـلاح عبد الصبـور قد قـارف الشعر القصصى في " شنق زهران " متأثراً بقالب البالاد الذى جربتـه فـى " بلوتو لاند " وأن صـلاح جـاهين قد نقل عن قـالب السـونيـتـة الذى كـان يفضل أن يُسـمـيـهـا " سـوناتا " وهكذا . ولكنى لا أومن بجـدوى هذه المبـاهلات، لأن حـركـات الكشف الكبرى فى التاريخ ليست مـجرد مغـامرات أفراد مغـامرين،

وإنما تعبير عن قلق جغرافى وإنسانى كبير يُصيب بعض المجتمعات فى أزمنة التحولات الكبرى، ولولا أن جيلاً بأكمله أو أجيالاً بأكملها فى مختلف ارجاء العالم العربى كانت مصابة بهذا القلق العروضى منذ موت شوقى، لما أثمرت حركة تحرير العروض كل هذه الروائع التى جددت نضارة الشعر العربى بين عامى ١٩٥٠ و١٩٧٠، ولظلت مجرد مغامرات شخصية لا تتجاوز اجتهادات أصحابها " (ص ١٤٦) .

إذن فالرجل لم يسع إلى دعم ريادته، ولم يقف إلى جانب من قالوا بها . ولم يكن هذا منه موقفاً غير واع أو جاء مصادفة، بل إنه كان على وعى كبير بهذه المسألة منذ أن كتب شعره، ومنذ أن كتب مقدمته، وظل مقتنعاً بها طول حياته، فقد كان يؤمن بأن حركات الكشف الكبرى فى التاريخ ليست مجرد مغامرات لأفراد مغامرين، ولو أن لويس عوض كان على شاكلة كثيرين ممن نراهم الآن، لقام بتزييف وعيه نفسه، واصطنع لنفسه جماعة أو شلة تقول بريادته وتذيع ذلك على الملأ فى كل أجهزة الإعلام وما كان أسهل ذلك بالنسبة له !! فقد كان ملء السمع والبصر . ولكن لويس عوض كان مثقفاً حقيقياً، يتمسك بالحقائق التى يؤمن بها أكثر من تمسكه بمجده الشخصى،

وللأسف فإن المجد الشخصى الآن صار هو الحقيقة التى ليس بعدها حقيقة عند غالبية المثقفين، وهم يسعون إليه بشتى الطرق متصورين أنهم بذلك يمكن أن يتصدروا الساحة ويعيشوا زمن الخلد - وهو حلم مشروع لدى الناس جميعاً، وكان الشاعر الفيلسوف الإسبانى ميجيل دى أونامونو من أشد الناس كلفاً بذلك - ولكن الخلود لا يأتى أبداً من تزييف الحقائق، على حين سوف يظل أمثال لويس عوض مصابيح مضيئة أبد الدهر .

نعود إلى الأسباب لنقول إن موقف لويس عوض نفسه كان أحد الأسباب التى أدت إلى خفوت وضعه الريادى، لكن هذا السبب نفسه هو الذى يجعلنا نحتفى بلويس عوض كل الاحتفاء، ونقول إنه بحسه المرهف، ووعيه الصادق وصدقه مع نفسه وصل إلى ما يتصور الباحثون أمثالى الآن أنهم وصلوا إليه بعد التقدم المذهل الذى حدث فى نظريات الأدب ودراساته خلال العقود الأخيرة وبالتحديد منذ الخمسينيات حتى الآن فى الثقافة العالمية، والتى نقلت إلينا بعض إبداعاتها متأخرة أو مشوهة، لكنها الآن ثقافة مطروحة بقوة ولا تحتاج إلا إلى الإلمام بلغة أوربية حديثة . وعندما اختمرت فى ذهنى فكرة هذا البحث - إعادة النظر فى ريادة الشعر الحر - لم أكن قد قرأت ديوان "

بلوتولاند "، ثم كانت المفاجأة الكبرى لى، عندما قرأت الديوان ومقدمته والكلمة الأخيرة، اكتشافى أن لويس عوض قد قال بمثل ما أقول به . ومن ثم تصير كتابتى منذ الآن مجرد تطوير لما قاله لويس عوض منذ منتصف الأربعينيات ضمناً ومنذ أواخر الثمانينيات صراحة .

تطرف فى الدعوة :

ومما يميز مقدمة " حطموا عمود الشعر " أنها كانت متطرفة فى الدعوة إلى التحطيم . وقد استشهد لويس عوض أو قل استند فى دعوته على أحداث ماضية شبيهة . ولهذا قال : " وحقيقة الحال أن عمود الشعر العربى لم ينكسر فى جيلنا، وإنما انكسر فى القرن العاشر الميلادى : كسره الأندلسيون . وحقيقة الحال أن الشعر العربى لم يمت فى جيلنا وإنما مات فى القرن السابع الميلادى : قتله المصريون . وأصدق من هذا أن يُقال إن الشعر العربى فى مصر لم يمت لأنه لم يولد قط بها " (ص ١٠) . ويقصد بكسر الأندلسيين لعمود الشعر ما أبدعوه فى مجال الموشحات والأزجال، و إن كان الأندلسيون – حسب رأيه – قد كسروا عمود الشعر ولم يكسروا عمود اللغة . أمَّا

المصريون فقد كسروا عمود الشعر وعمود اللغة معاً، لأن الشعر العربى منذ أن دخل مصر فى القرن السابع الميلادى عاش فيها غريباً، ولهذا فإن مصر – فى رأى الدكتور لويس عوض – عجزت عن إنجاب شاعر عربى واحد له خطره بين القرن السابع والقرن العشرين . أى أنها ظلَّت أكثر من مائة عام بدون شاعر حقيقى . أمَّا ما قيل عن مدرسة الشعر المصرى المكونة من أمثال البهاء زهير، والقاضى الفاضل وابن نباتة وابن مطروح، فهم لا يزيدون فى نظر الدكتور لويس عوض عن كونهم صعاليك الشعراء، و كلمة صعاليك هنا تعنى مفهومها الدارج لا مفهومها الأدبى المعروف عند الشنفرى وغيره . بل إن الدكتور لويس عوض زاد فى تطرفه فاستخدم هذا الحكم الذى قرره دليلاً على حكم آخر قرره بشكل متعسف وهو : " أن المصريين لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل الكائن العضوى غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية، ولكنها تختلف عن العربية القحة فى ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها . وقد أنتجوا فى هذه اللغة الشعبية التى اصطنعوها أدباً شعبياً لا بأس به فيه شعر كثير وفيه نثر كثير ...إلخ " وزاد لويس عوض : " ونحن نعيش فى مجتمع آسن،

أحدث شئ فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة . فالعفن فى عقولنا ، وفى حواسنا ، وفى كتبنا ، وعلى الجدران، وفى الهواء عفن، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفَّت إيزيس عن البكاء من أجل أوزوريس . فنحن أحوج ما نكون إلى التجربة، وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة " (ص ١٥) .

هذه، باختصار، هى الخطوط الرئيسية فى مقدمة لويس عوض، لأن ما سوف يأتى بعد ذلك مباشرة عبارة عن تقسيم لقصائد الديوان، وهو موضوع سنلم به فيما بعد، إلى أن نصل إلى ما ذكرناه من قبل عن قصده من نشر الديوان، وعن نهبه للشعراء ورده كل ما نهب إلى أصحابه، و تأكيده أنه ليس بشاعر وأنه يعد بألا يكرر هذه الغلطة . وتُخْتَم المقدمة بأنه لو أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، لأن كارل ماركس أجهز عليه ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لوناً واحداً هو اللون الأحمر، حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شب فى الكون حريق هائل، وهو راض بأن يعيش فى هذا الحريق . فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر إلا فى الحرية الحمراء"(ص ٢٧) .

ولاشك أن التطرف الواضح فى هذه المقدمة، إضافة إلى ركاكة الشعر وأشياء أُخرى ذكرناها، كان لابد أن تُلقى بظلال كثيفة على ديوان " بلوتولاند " . ويبدو أن الأحداث . بعد صدور الديوان، لم تعط لويس عوض فرصة لإعادة النظر فيما ورد فى المقدمة – على نحو ما سوف يفعل بعد ذلك بنصف قرن – فضلاً عن اقتناعه بأنه ليس بشاعر ومن ثم انغمس فى قضايا ومعارك فكرية، وخاصة خلال عقد الستينيات، وهذه القضايا والمعارك سوف تمنح الديوان فرصة للظهور مرة أُخرى من خلال الزراية بأفكار لويس عوض وآرائه المتطرفة .

ثم جاءت فرصة طبع الديوان، للمرة الثانية، عن طريق الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩، فكتب لويس عوض فى أواخر حياته كلمة، وُضعت فى آخر الكتاب، يحكى فيها قصة ظهور الديوان للمرة الأولى عام ١٩٤٧ . وقد سبق أن توقفنا عند التواريخ التى حددها لكتابة القصائد، و قراره بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بطبع الديوان، وكتابة مقدمة " حطموا عمود الشعر " والآن نستكمل الخطوط الرئيسية الأخرى لهذه الكلمة، لأنها تُلقى الأضواء على بعض ما ورد فى المقدمة، ثم إنها تعكس قدرة لويس عوض على مراجعة نفسه وإعادة النظر فى

أفكاره، لكن المراجعة وإعادة النظر عند لويس لا تكون بالمفهوم الساذج، بل إنها تصير نوعاً من المفارقة العميقة، على نحو ما تعكسه السطور التالية . يقول لويس عوض : " وكثيراً ما سألنى السائلون : تُرى هل عدَّلت موقفك من قضية الشعر واللغة بعد خمسين عاماً من مشاهدة التجربة على الطبيعة ؟ وكنت دائماً أجيب في شيء من الحسرة : كلا، بل لقد أثبتت الأيام صحة آرائى. تسأل : ولماذا الحسرة ؟ وأقول لأن الإنسان الذى لا تتغير بعض آرائه عبر خمسين عاماً غالباً ما يكون إنساناً جامداً لا أمل فيه، وهى علامة سيئة " (ص ١٤٧) .

ويحكى لنا لويس عوض أن ديوان " بلوتولاند " عند صدوره عام ١٩٤٧ قوبل من الصحافة بصمت شامل، باستثناء مقال طويل شجاع كتبه الدكتور حسين مؤنس فى جريدة البلاغ يحيى فيه الديوان تحية غير ممنونة بسبب دعوته إلى التجريب . ثم كان صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد من أكثر أدباء جيل الثورة تجاوباً مع الديوان : الأول مع دعوة العروض الجديد والثانى مع دعوة الاهتمام بالأدب الشعبى . ويذكر لويس عوض أنه على الرغم من هذا الصمت كان الديوان معروفاً بالسمعة على الأقل لأكثر الأدباء المصريين بين عامى ١٩٤٧ و١٩٦٧

ولبعض الأدباء العرب . وكان طه حسين قد حفظ أبياتاً منه عام ١٩٤٧، أمَّا العقاد فكان رأيه غالباً، لا يسر. ويقول لويس عوض: "ورغم الطبيعة البركانية لهذا الديوان فربما كان أصدق وصف لتأثيره أنه كان شبيهاً بتأثير المياه الجوفية، تنحر وتزلزل دون أن تُرى " . أمَّا أول هجوم علنى على الديوان فقد جاء فى كتاب جلال كشك عن " الغزو الفكرى " ثم فى مقالات محمود شاكر التى جُمعت بعد ذلك فى كتابه " أباطيل وأسمار "، واندرج ذلك ضمن الحملات التى كانت موجهة فى تلك الفترة ضد لويس عوض، ورُسمت صورة له تتمثل فى أنه صبى المبشرين الذى دربه الاستعمار لإفساد العروبة وتشويه الإسلام وتخريب التراث القومى .

ويبرر لويس عوض الحدة والتطرف الواضحين فى مقدمة بلوتولاند بأنها كُتبت فى درجة حرارة مرتفعة، لأنها كُتبت فى مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم . ولذا فهى وثيقة تاريخية – هكذا يقول – بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها، وبغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ – ١٩٥٢) المشبع بالثورة والتحدى فى

الأدب والفن والفكر الفلسفى، والسياسة والاقتصاد، والقيم الاجتماعية والأخلاقية . وبعد أن يشرح بعض الأوضاع التى كانت سائدة وأدت إلى وقوع عدد كبير من الاغتيالات يقول إن هذا هو معنى تلك الخاتمة الدرامية فى مقدمة " بلوتولاند " التى نشرت غلالة حمراء على كل شىء فى الطبيعة والحياة وفقاً لقوانين الصراع كما نجدها فى كارل ماركس وعند مُشعلى الحروب وقادة الثورات . وكأن لويس عوض فى آخر أيامه يعتذر عن ذلك الجو الأحمر الذى اصطنعه فى ختام مقدمته، ويجد له تفسيراً فى الظروف المحيطة به آنذاك . ولعل لويس عوض عندما كتب كلمته عام ١٩٨٨ لم يكن قد عاين بشاعة الرأسمالية، بل هذا هو وضعه الحقيقى بدون ظنون أو احتمالات، لأن الاتحاد السوفيتى فى ذلك الوقت كان يترنح استعداداً للسقوط، ولم تكن الرأسمالية قد أحكمت قبضتها على العالم بهذا الوضع البشع الذى نراه الآن . ولذا أنا واثق أن لويس عوض لو عاش إلى هذه اللحظة لما اعتذر عن الجو الأحمر فى ختام مقدمته . ففقراء العالم الآن لا يُساقون سوق العبيد، بل " يُساقون إلى الموت وهم ينظرون " كما تقول الآية القرآنية الكريمة . ويقول لويس عوض إننا لكى نتمثل الجو الذى كُتبت فيه مقدمة "

بلوتولاند " فـمن النافع أن نذكـر أن عـامى ٤٦ - ١٩٤٧ هى الفترة التى كُتبت فيها روايته " العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح " . ولا ينسى لويس عوض أن يُشير إلى التطور الذى حدث للشعر الحر فى العراق والشـام، ثم يعرج على مـصر قـائلاً : " وفى مصر كان عبد الرحمن الشرقاوى أول المتمردين بقصيدته " من أب مصرى إلى الرئيس ترومان " التى أردفها عبر عشرين عاماً بمسرحياته الشعرية، وتلاه صلاح عبد الصبور، وأحمد حجازى، وأمل دنقل، ومحمد أبو سنة، وعفيفى مطر " (ص ١٤٥) . ثم إن لويس عوض يعود ليعتذر مرة أُخرى عن الدعوات المتطرفة التى وردت فى مقدمته، وفى دعوته إلى استخدام العامية بدلاً من اللغة الفصحى، فيقول : " وحين أُعيد قراءة ما كتبت منذ خمسين عاماً أحس بأنى كنت أطلب من اللغة العربية، بل والعامية، أكثر مما تحتمل . فالتوسع فى استخدام الإشارات الكلاسيكية، والألفاظ الأعجمية يُضفى جواً من الاغتراب على الديوان " (ص ١٤٧) . ونحن عندما نتناول قصائد الديوان سوف نجد أن معظمها قد ناء بالألفاظ الأعجمية والمعارف أو الإشارات الكلاسيكية، ولكن هذا التوجه فى ذلك الوقت كان يمثل عنصراً مهماً داخل الهدف الذى سعى إليه لويس عوض؛

فلم تكن الدعوة تقتصر على تحطيم العروض، أو إزاحة اللغة العربية فقط، بل كانت تستهدف دخولنا بقوة ودون تردد ضمن ثقافة أوروبا بجناحيها القديمين : الإغريقية واللاتينية . كانت الدعوة لا شك شديدة التطرف، لكن من حسن الحظ أن لويس عوض ترك لنا هذه الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨، لتُضاف إلى رصيده الذى نعرفه : ذلك أنه كان متمرداً شديد التمرد، وكان يتمتع بجرأة شديدة وجسارة لا مثيل لهما، لكنه فى الوقت نفسه كان مخلصاً، وصادقاً مع نفسه ووطنه وهو نمط فذ من المثقفين الذين يندر وجودهم الآن . ولاشك أن جسارة لويس عوض وتمرده قد جلبا له مشاكل كثيرة أثناء حياته، واتهم - كما رأينا - بأنه صبى المبشرين، وهادم اللغة والثقافة العربية، ولكن الذى يقرأه بإمعان ودقة يُدرك كم كان هذا المثقف الفذ متمرداً ضد الفقر والظلم والخلل الاجتماعى، و كم كان ثائراً على الجمود والعفن، وكيف كان يتطلع إلى مستقبل أفضل يتمتع فيه الإنسان العربى بحريته وكرامته، ويكون مؤهلاً لصنع حضارة تجعله يقف فى صف الحضارة الإنسانية العالمية. وللأسف فإن المتمردين فى عالمنا العربى الساكن الجامد تنوشهم السهام من كل جانب . ولما كانت الوسائل قد تطورت بشكل مذهل فإن

متمردى اليوم يكفى أن يقابلوا بتعتيم إعلامى محكم نحمد الله أن لويس عوض وأمثاله من مثقفينا العظام ظهروا فى وقت غير هذا الوقت الذى نعيشه .

قصائد الديوان :

قدم لويس عوض فى ديوان " بلوتولاند " تسع تجارب عرض لها بالتفصيل فى مقدمة " حطموا عمود الشعر " . ومن ثم فإننا سوف نشير إليها هنا فقط، وإن كنا يمكن أن نتوقف قليلاً عند الخلفيات التى كان لها تأثير قوى عند لويس عوض لدى صياغة بعض منها، مثل التجربة العامية فى الديوان، وهى تحتل مساحة واسعة فيه، وذلك لأنَّ كل السونيتات (وعددها تسع، من صفحة ٨٧ إلى نهاية القصائد بصفحة ١٢٧) مكتوبة بالعامية المصرية .
والذى دفع لويس عوض إلى كتابة هذه القصائد الكثيرة بالعامية فكرة ملكت زمام نفسه وطغت على تفكيره وهى ما يتعلق باللغات الأوربية الحديثة وانبثاقها عن اللاتينية ولغات أُخرى . فهناك حوالى سبع لغات أوربية تُعرف باسم " اللغات اللاتينية الجديدة " هى الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، والبرتغالية، ووالرومانية، والجليقية والقطلانية، وهذه اللغات كانت فى العصر الوسيط

لهجات يُطلق عليها اسم اللهجات الرومانثية LOS ROMANCES، وقد تشكلت بوصفها لغات قائمة بذاتها مع بدايات عصر النهضة فى إيطاليا . وفيما يتصل باللغة الإسبانية (واسمها الأصلى اللغة القشتالية CASTELLANO نسبة إلى منطقة قشتالة فى وسط شبه الجزيرة الأيبيرية) نراها، حسبما درس ذلك بعمق وتفصيل العلامة رامون مينينديث بيدال، قد تشكلت من لغات أربع أو خمس هى اللاتينية الفُصحى، واللاتينية العامية، واللغة اليونانية، واللغة العربية، وواللغة الإيطالية، لأن عصر النهضة فى إيطاليا كان سابقاً على كل عصور النهضة فى باقى البلدان الأوربية . وقد درس لويس عوض هذه المسالة بعمق، وهى من الدروس المقررة فى مادة فقه اللغة فى الجامعات الأوربية، ويبدو أنه كان متأثراً بها تأثراً شديداً . ولهذا نجده يقول فى مقدمته المذكورة :

واسترعى انتباهى أن البعد بين اللغة اللاتينية المقدسة ولهجتها المنحطة الإيطالية أقل من البعد بين اللغة العربية المقدسة ولهجتها المنحطة المصرية من حيث المورفولوجيا والفونطيقا والنحو والصرف فضلاً عن المفردات، فعجب لإصرار المصريين على اللغة المقدسة . وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية

داخل هذا الديوان " (ص ١٥) . ولم يكتف لويس عـــوض بالقصائد العامية الكثيرة التى كتبها، بل إنه يُحدثنا أنه قد عاهد الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدسمر فى خلوة مشهودة بين أشجار الدردار عند الشلال بكامبريدج ألا يخط كلمة واحدة إلا باللغة المصرية . وقد برَّ بعهده فى العام الأول بعد عودته، فكتب شيئاً بالمصرية سمَّاه " مذكرات طالب بعثة "، ولكنه استسلم بعد ذلك وخان العهد . فلتغفر له الثلوج الطاهرة التى لم تدنسها حتى أقدام البشر (أنظر ص ١٧) . ويذكر لويس عوض أنه عندما حدَّث أصدقاءه فى إنجلترا وفرنسا، وكانوا من دارسى الرياضة والاقتصاد والكيمياء، بخلاصة تفكيره حول استخدام اللغة العامية فى الكتابة وجد منهم إعراضياً رقيقاً مؤدباً، وعندما عاد إلى مصر عام ١٩٤٠ وجاهر برأيه لم يصادف إعراضاً فقط بل صادف غلظة فى الجدل توشك أن تكون زجراً ورأى فى العيون استنكاراً وعجباً فازداد عجبه، ولكن سرعان ما أفهمه بعض أصدقائه أن المسألة حسَّاسة لأنها تتصل بالدين رأساً . وهنا حاول لويس عوض أن يقدم براهين مما حدث فى أوروبا تدل على أن التحول من اللغة اللاتينية إلى اللغات الرومانثية لم يُصب الكتب المقدسة بسوء . وعلى أية حال

فقد أثبتت الأيام للدكتور لويس عوض أن صعوبة المسألة لا تأتى من صلتها بالدين بل من أشياء أُخرى تختص بطبيعة اللغة العربية نفسها واختلاف لهجاتها عن اللهجات الأوربية التى تطورت إلى لغات، فضلاً عن أمور أُخرى كثيرة، ولهذا نجده فى الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨ يقول إنه كان يطلب من اللغة العربية بل والعامية، أكثر مما تتحمَّل .

هذا عن التجربة العامية فى الديوان، والتى وضعها المؤلف تحت رقم (١) . التجربة الثانية عن إدخال القصة فى الشعر، التجربة الثالثة عن استخدام " البالاد " وهو نوع من الشعر القصصى القصير، الذى ينقل قصة صغيرة أو حادثة ذات مغزى . التجربة الرابعة عن استخدام السونيت . التجربة الخامسة محاولة إدخال وزن جديد (فاعلن فاعلن فاعلن إلخ) . التجربة السادسة كسر رقبة البلاغة من خلال الإحساس الأجنبى باللغة . التجربة السابعة الصراع الدائم مع اللغة أو تمزيقها . التجربة الثامنة ما أسماه خاصة الجريان ENJAMBEMENT أى تسلسل المعنى فى أكثر من بيت . ويقول لويس عوض إن هذه الخاصية لا وجود لها فى الشعر العربى الذى توارث الشعراء فيه وحدة البيت . وهذه المعلومة غير

صحيحة لأنه قد ثبت أن " التدوير " وهو المصطلح العربى المقابل لما أسماه د. لويس عوض الجريان، كان موجوداً فى الشعر العربى القديم . التجربة التاسعة فى الشعر المنثور . والشعر المنثور كان فى ذلك الوقت معروفاً على نطاق واسع فى أوروبا، منذ أن بدأ الرمزيون استخدامه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

هذه هى التجارب التسع التى يتضمنها ديوان " بلوتولاند " وقد شرحها لويس عوض بالتفصيل فى مقدمته لمن يريد الرجوع إليها، لأن ما يُهِمُّنى الآن هو التركيز على عدد من الظواهر الأخرى :

وأولى هذه الظواهر هى تحميل النص أكثر مما يحتمل بإشارات كلاسيكية وألفاظ أعجمية غريبة على القارئ المثقف، فما بالك بالقارئ العادى . ولنأخذ، على سبيل المثال الأبيات الأولى من قصيدة " الحب فى سان لازار " (ص ٥٧) والتى تقول :

فى محطة فيكتوريا جلست وبيدى مغزل
وكان المغزل مغزل أوديسيوس
عفواً إذا اختلفنا أيها القارئ

فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو، وجلهم من النساء

ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك

أمّا نحن، أنت وألفريد بروفروك وأنا

فلنا المغازل نتعلل بها، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا إلى الأمواج فى الأفق، لعل موج الأفق يحمل الأرجو .

وبالطبع كان لابد للمؤلف أن يشرح الكلمات الأعجمية فى الهامش، فيُعَرِّفنا أن سان لازار محطة فى باريس، وفيكتوريا محطة فى لندن، و أوديسيوس بطل من أبطال الإغريق، والأرجو هى السفينة التى ركبها أبطال الإغريق ومن بينهم أوديسيوس . وبروفروك شخصية ابتكرها الشاعر الإنجليزى ت . س . إليوت . ونمضى مع القصيدة فتطالعنا كلمات مثل بنيلوب، وجزيرة موريس، ونيو هافن، وبوزايدون، والبيون، وغويه، ودون جوان، وموزار، ولورد بايرون، وفينوس ميلو وفالسات شوبان، والكندرال أنجلوتى، وبونتواز .... إلخ . وإذا كانت بعض هذه الكلمات معروفة فإن الغالبية منها غير معروفة، وقد أحسن لويس عوض عندما شرحها فى الهوامش . ولكن لا شك أن القصيدة لم تتحمل هذا العبء الكبير الذى يُشبه الحمولة الضخمة توضع فوق دابة ضئيلة الحجم .

ولم يقتصر لويس عوض فى ذلك على النص المكتوب بالفصحى، بل جاءت الأشعار العامية محملة كذلك بالإشارات الكلاسيكية والألفاظ الأعجمية . ولنأخذ مثالاً لذلك من السونيتة رقم ٥، يقول :

إلى الدكتورة ك . جونام

أنا فشنو أنام فـ زهرة لوتس

واللوتس أنت بشعرك الغزير

أنا إله الخلق باعمل فيتوس ... إلخ

ويشرح المؤلف فى الهامش أن الفشنو هو إله الخلق فى الميتولوجيا الهندية، وأن زهرة اللوتس هى زهرة البشنين، وهى نبات مائى يطفو على الماء . وأن الفيتوس هو الجنين باللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية ولغة الطب . وبالطبع فإن الشعر ليس فى حاجة إلى كل هذا، ومن هنا جاء ركيكاً، وهو فى الأساس ركيك، لأن كاتبه ليس بشاعر، كما اعترف بذلك هو بنفسه . وبهذا نجد كذلك أن الركاكة تمثل ظاهرة من ظواهر الديوان، وإن كنت أزعم أن بالديوان قصيدة وحيدة جيدة هى قصيدة " كيريالسون " المستلهمة من بول فرلين، والتى يبدأها بثلاثة أبيات لفرلين بالفرنسية ثم يقول :

أبى، أبى،

أبى، أبى،

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبى الصبى

الرزء تحت الرزء فى صدرى خبى،

الشوك فى جنبى، حراب الهدب

سلت دميعات كذوب السم من جفنى الأبى،

شبت على قلبى سعيراً مستطير اللهب .

أبى، أبى، أبى، أبى، أبى، أبى، أبى، أبى، أبى، أبى

أبكى دموع الناس مختاراً، ودمع الأمس لمّا ينضب... إلخ

ونمضى مع القصيدة فنجدها تخلو من الإشارات الكلاسيكية والألفاظ الأعجمية، كما نجدها عذبة الموسيقى، منسجمة الإيقاع، جيدة السبك، مُعبرة خير تعبير عمَّا يعتمل فى باطن الشاعر وقلبه، مليئة بالصور والرموز المصنوعة بمهارة وإحكام، ويمنحها أسلوب الخطاب دفئاً شعرياً يجد صداه لدى المتلقى . ثم إن لويس عوض قد اعتمد على التفعيلة، وأصبحت هى وحدة البيت . وهذا شىء مهم يُحسب له فى مجال الريادة . ونحن الآن بعد مرور أكثر من ستين عاماً على كتابة قصائد "

بلوتولاند " أو معظمها نقول لو أن هذا الديوان خلا من عيوب الركاكة وتحميل الأبيات بالأساطير الأجنبية والكلمات الأعجمية، لما نافسه أى عمل آخر فى مضمار ريادة الشعر الحر عند من ينشدون هذه القضية بمفهوم الإنجاز الفردى، ولكن بحسب لويس عوض أنَّه ألقى بحجر كبير فى بركة آسنة، وأنه كان أحد الممهدين الكبار لحالة الانفجار التى شهدتها الساحة العربية فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات .

الهوامش

١- انظر مجلة " إبداع " العددان السابع والثامن - يوليو / أغسطس ١٩٩٩، صفحات ٧٥ - ٨٧ وهى دراسة لكاتب هذه السطور تحت عنوان " قراءة جديدة حول قضية الريادة فى الشعر الحر - مدخل وملاحظات أولية "

٢- هذا النص للناقد الكاتب كمال أبو ديب، والكلمة وردت ضمن حوار له بجريدة " الرياض " ملحق " ثقافة اليوم "، يوم الخميس ٢٠ جمادى الأولى ١٤١٤ هـ الموافق ٤ نوفمبر ١٩٩٣ م.

٣- وردت هذه الكلمة فى مقدمة كتاب " جدلية الخفاء والتجلى " للدكتور كمال أبو ديب . وقد ناقشناها بشكل أوسع فى كتابنا " نقد الحداثة " الصادر ضمن سلسلة كتاب " الرياض " فى أغسطس ١٩٩٤ م .

صلاح عبد الصبور
بداياته وموقعه فى ريادة الشعر الحديث

أحب أن أوضح منذ البداية أن مصطلح الشعر الحديث مقصود؛ لأن صلاح عبد الصبور كان يُفضل هذه التسمية، على العكس من نازك الملائكة التى كتبت عن " الشعر الحر " . وقد ناقشها عبد الصبور فى هذه النقطة فى مقال له بعنوان " نازك الملائكة والشعر " نُشر بمجلة " الكاتب ". (١)

كما أنى سوف ألتزم فى هذه الدراسة، بالتحديد الذى قصدت إليه فى عنوانها، ويدور حول موضوعين هما : بدايات صلاح عبد الصبور، وموقعه فى ريادة الشعر الحديث . وهذا التحديد له هدف موضوعى؛ لأنه ناتج من عدة أسباب، أولها أن صلاح عبد الصبور مثل كل الشعراء التاريخيين محيط واسع ليس من السهل سبرُ أغواره العميقة فى دراسة واحدة حتى ولو كانت كتاباً ضخماً، فما بالك بمثل هذه المقاربات أو الدراسات المحدودة !، وثانيهما أن صلاح عبد الصبور ارتبط اسمه بتغيير جوهرى فى تطور الشعر العربى . وهذا الارتباط وثيق العُرى

والذى لا يختلف عليه أحد يجعل الناقد يتريث كثيراً عندما يحاول الدخول إلى عالم هذا الشاعر الفذّ . ولصلاح عبد الصبور نفسه تأمل حول هذه المسألة فى الفصل الأول من كتابه الشهير " ماذا يبقى منهم للتاريخ؟ " عندما قال : " لا يجب أن يسأل الناقد حين يتحدث عن طه حسين، أو العقاد، أو توفيق الحكيم، أو المازنى كم كتاباً أَلّف ؟ كم رواية كتب ؟ كم مسرحية أنتج ؟ لأن الكتاب الجيد أو الرواية المتقنة قد تصنع أديباً كبيراً، ولكنها لا تصنع أديباً تاريخياً . والفرق بين الأديب الكبير والأديب التاريخى أن الأخير يرتبط اسمه بتغيير جوهرى فى تاريخ الأدب، ويُنسب هذا التغيير إليه، ويستطيع الأدباء الذين يأتون بعده أن يستفيدوا من كشفه الأدبى، فيسيروا على هداه، ويتجاوزوه بعد أن مهَّد لهم الطريق " . (٢) ونأتى إلى ثالث الأسباب لنجد أن صلاح عبد الصبور واحد من الشعراء الذين يُقال عنهم إنَّهم أصحاب مدرسة، أى أن تأثيره على من جاءوا بعده كان طاغياً حتى وإن حاولوا أن يتجاوزوه أو يختلفوا معه، بل إن صلاح عبد الصبور كان له تأثير قوى جداً على المعاصرين له، أى أبناء جيله أنفسهم . وهذه ملاحظة لاحظناها أثناء دراستنا أو قراءتنا لعدد من الشعراء الذين ظهروا فى

الخمسينيات من القرن الماضى . والفرق بين الشاعر صاحب المدرسة والشاعر الكبير مسالةٌ تأمَّلَ حولها أحد النقاد الإسبان (لا أذكر اسمه الآن وإن كنت أذكر الموضوع) عند حديثه عن الشاعر الإسبانى خوان رامون خيمينيث ومقارنته بالجيل العالمى الذى جاء بعده وهو جيل ١٩٢٧، وكان خوان رامون صاحب تأثير مباشر عليهم . فقد قال الناقد الإسبانى إنَّ خوان رامون شاعر صاحب مدرسة، وإنَّه مُعلِّم المبدعين لا مُعلِّم الأتباع، أى أن من جاءوا بعده لم يكونوا يقلون عنه إبداعاً، بل تجاوزوه فى الكثير من الأحيان، ولكنه ظل دائماً هو الرائد والموَجِّه. و هذا ما نجده كذلك عند صلاح عبد الصبور مقارنة بكل الأجيال التى عاصرته أو جاءت بعده .

لهذه الأسباب وكثير غيرها أرى أن تحديد الموضوع مسألة إستراتيجية، إن صح هذا التعبير، فى بحث عن صلاح عبد الصبور . وأبدأ بالنقطة الثانية وهى موقعه فى ريادة الشعر الحديث . وتقتضى هذه النقطة أن أعود إلى كثير من الكتب التى ظهرت عن الشعر الحديث منذ أوائل الستينيات إلى ألآن، وسوف تكون المفاجأة أن الاختلاف حول هذه المسألة كبير جداً . وقد سبق أن ناقشت هذا الموضوع فى عدد من الأبحاث،

واهتديت إلى أن ظهور قصائد الشعر الحديث أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات كان نوعاً من حالة الانفجار الأخيرة أو الانداح المسبوقة بكثير من الإرهاصات والمقدمات التى أدت إليها . ومن بين ما قلت فى هذا : " إن الحركات التجديدية الكبرى لا يمكن أن تقوم بشكل انفرادى أو لمجرد ظهور قصيدة أو عمل أدبى فى هذا المكان أو ذاك " . والجديد فيما سوف أدرسه الآن هو أنى سوف أحاول، مرة أُخرى، بحث هذه الظاهرة من خلال تلمس موقع صلاح عبد الصبور فى حركة الريادة . ومن ثم فإن سؤالى يأتى أولاً على النحو التالى: إلى أى مدى يمكن النظر إلى صلاح عبد الصبور بوصفه أحد رواد الشعر الحديث؟ ويردف هذا السؤال سؤال آخر هو : ماذا قدمت الكتب الصادرة من قبل فى هذا الموضوع؟. وأنا أُقَسِّمْ هذه الكتب إلى قسمين : قسم صادر منذ بدايات الحركة إلى عام ١٩٨٠ تقريباً. والقسم الثانى هو الكتب التى صدرت خلال العشرين عاماً الأخيرة . وبالطبع لن أدَّعى أنى سأُحيط علماً بكل الكتب، لأنَّ هذه مهمة تحتاج إلى تغيير كامل فى توجه البحث، وإنَّما يكفى أن أقدم نماذج كثيرة تُعطى فكرة متسقة عن تيارات النظر، وتعارضها أو تلاقيها، ومن أين

ينبع هذا التعارض أو هذا التلاقى ؟ وهل يمكن التوصل إلى رؤية تستحوذ على قدر أكبر من الاتفاق حولها ؟ .

ولا شك أنى من خلال تناولى لبعض ما جاء فى هذه الكتب، سوف أطرح رؤيتى الخاصة لهذا الموضوع، آملاً أن تكون فى إطار نوع من التوجه، حرصت على استخلاصه، بصورة شبه جماعية، من ركام هائل من الآراء والتأملات التى قد تتناقض فى سياق العمل الواحد أو الرؤية التى ينبغى أن تكون واحدة . ومما لاشك فيه أن هذا التناقض الذى قد يكون ظاهرياً، له صلة كبيرة بالزمن، وطبيعة المعارف المهيمنة فى هذه الفترة أو ذاك . وللمؤرخ الفيلسوف جورج فابر رأى مهم فى هذه القضية، عرضناه بتفصيل أكثر فى كتابنا " الخطاب والقارئ "، يدور حول ما يُسميه " الطابع المؤقت للمعرفة العلمية " . وقد قال فى مؤلف له صادر عام ١٩٧١ : " إنَّ دراسة التاريخ ما هى إلا دراسة الخبرة . وهذ الخبرة تعود إلى الوراء، و تتغير من خلال المعارف المضافة " . وقد رأى فابر أن النمو الكمى، أى قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضى، يعنى أنه يحدث فى الوقت نفسه تغيُّر كيفى فى المحصلة النهائية للماضى، ومن ثم فإن كل جيل لابد أن يعيد كتابة التاريخ (٣) . ومن هذا المنطلق

نعيد النظر حول قضية ريادة الشعر الحديث فى إطار بحثنا عن موقع صلاح عبد الصبور داخلها .

ونبدأ بكتاب نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر " الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢، وقالت فى الفصل الأول المعنون " بداية الشعر الحر وظروفه " إن بداية حركة الشعر الحر كانت فى العراق عام ١٩٤٧، و إن أول قصيدة حرة الوزن نُشرت هى قصيدتها المعنونة " الكوليرا " التى ظهرت فى بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد فى أول كانون الأول عام ١٩٤٧ . وفى النصف الثانى من الشهر نفسه صدر فى بغداد ديوان بدر شاكر السياب " أزهار ذابلة " وفيه قصيدة حرة الوزن عنوانها " هل كان حباً " . وفى صيف عام ١٩٤٩ صدر ديوانها " شظايا ورماد " متضمناً مجموعة من القصائد الحرة . وفى آذار ١٩٥٠ صدر فى بيروت أول ديوان لشاعر عراقى جديد هو عبد الوهاب البياتى عنوانه " ملائكة وشياطين " وفيه قصائد حرة الوزن . تلا ذلك ديوان " المساء الأخير " لشاذل طاقة فى صيف ١٩٥٠، ثم صدر ديوان " أساطير " لبدر شاكر السياب فى أيلول ١٩٥٠ وتوالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى . لكن نازك الملائكة تستدرك على هذا الكلام فى

المقدمة التى كتبتها فى الكويت فى مايو عام ١٩٧٨ للطبعة الخامسة للكتاب، حيث قالت أنها حين أصدرت كتابها عام ١٩٦٢، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد خرج من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربى، لم تكن تدرى أن هناك شعراً حراً نُظم فى العالم العربى قبل سنة ١٩٤٧ . وقد أشارت نازك إلى أسماء غير قليلة وردت فى هذا المجال منها اسم على أحمد باكثير، محمد فريد أبو حديد، ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن، و لويس عوض، وسواهم . وقد قالت فى هذا المقدمة أيضاً ما نصه : " كذلك أُحب أن أثبت، فى ختام هذا الحديث، اعتقادى بأننى لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه الله، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربى آخر غيرى وغيره . فإن الشعر الحر قد أصبح فى تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى، بحيث حان قطافها، و لابد من أن يحصدها حاصد ما فى أى بقعة من بقاع الوطن العربى، لأنَّه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع، وتبتدئ عصراً أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق "(٤) . وقد نقلت هذه الفقرة الأخيرة كاملة وبنصِّها لأدلل على أن نازك الملائكة قد حسمت

مسألة الريادة فى الشعر الحر منذ عام ١٩٧٨، بقولها المذكور . صحيح أنه يأتى ضمن كلام كثير آخر ,و لكن ماذا نفعل إذا كنَّا لم نوازن بين النصوص بعضها البعض ونحللها للخروج بالفكرة المستخلصة أو التى ينبغى أن تمثل بؤرة الكلام وجوهره . وسوف نرى فى أثناء تناولنا لبعض الكتب التى صدرت بعد عام ١٩٨٠ أن الخلط فى هذه المسألة مازال سارياً . وأنا حقيقة أنتهز هذه الفرصة لأحيِّى نازك الملائكة على صدقها وشجاعتها فهى لم تصر على رأيها الذى قالت به عام ١٩٦٢، بل استدركت عليه بعد ذلك، ووصلت بفطرتها الشعرية النقية إلى القول بأن الشعر الحر، فى تلك السنوات (تعنى نهاية الأربعينيات وأوائل الخمسينيات) كان قد أصبح ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى يمكن أن يحصدها أى حاصد فى أية بقعة من بقاع الوطن العربى . وذلك لأن الشعر فى بلادنا كان قد مر، منذ بدايات القرن العشرين بحالات ومراحل تطور لابد أن تؤدى إلى الوضع الذى حدث فى منتصف القرن . هذا باختصار شديد هو رأى نازك الملائكة، فماذا عن الآراء الأُخرى ؟

يرى الدكتور إحسان عباس فى كتابه " اتجاهات الشعر العربى المعاصر " الصادر عن " عالم المعرفة " بالكويت عام

١٩٧٨ أن رواد الشعر الحديث هم نازك والسيَّاب والبياتي (ص١٥)، لكنه يُقلل من أهمية مسألة الريادة لأن محاولات كثيرة تمت قبل ذلك (ص ١٦) . ثم يعود الدكتور إحسان إلى طرح موضوع ريادة نازك الملائكة منبهاً إلى عدة أمور من أهمها ما ننقله بنصه فيما يلي : يقول الدكتور إحسان عباس : " فمن الواضح أن الدافع إلى ارتياد تجربة جديدة إنما كان محاولة التغلغل في أعماق النفس في مجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها، ووضع ذلك التعبير على نحو تلويحي تقريبي خاص بالأنثى حين تريد أن تحلل مشاعر خاصة بها طالما ظن الرجل أنه يُحسن التعبير عنها أو التغلغل إلى إدراكها . وللمرأة في تقبل البدعة حظ كبير . أضف إلى ذلك أن البدعة الجديدة تبعث لديها شعوراً بالتفوق بسبب الاهتداء إلى كشف جديد . ثم إن هذه البدعة في شكلها الجديد تُخلصها من إيقاعات البطولة الرجولية في شعر الرجال ... إلخ " (ص ١٧ - ١٨) . أي أن الشعر الحر ظهر نتيجة لتمرد الأنثى على فحولة الذكر، ومن ثم فإن الرائدة الحقيقية هي نازك الملائكة . وهذا الكلام الذي قاله الدكتور عباس في السبعينيات كانت له أصداء قوية (وربما جاء التوافق بطريق المصادفة) لدى أحد النقاد

البارزين من الجيل التالى وهو الناقد السعودى الدكتور عبد الله الغذامى الذى ألمَّ بهذا الموضوع فى كتابه " المرأة واللغة " الصادر عن المركز الثقافى العربى عام ١٩٩٦، ثم خصص له دراسة مستقلة فيما بعد استمعت إليه وهو يلقيها فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة الملك سعود بالرياض . وخلاصة هذه الدراسة أن ريادة نازك الملائكة للشعر الحديث مسألة مُسلَّم بها لأنَّها كانت نوعاً من القضاء على فحولة الذكر . ومعروف أن هذا الموضوع شغل فكر الدكتور الغذامى خلال فترة التسعينيات، ومما ورد فى ذلك، فى كتابه المذكور، فى أثناء كلامه عن رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمى قوله : " كانت اللغة فى الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة وتحول الأصل الأنثوى ليكون ذكورياً، وقال ابن جنى (وغيره) مقولة مصيرية هى : " الأصل فى اللغة التذكير "، مما حوَّل اللغة إلى الفحولة، وجعل ضميرها للرجل . أمام هذا جاءت الرواية تعلن حقها فى مناهضة المستعمر، وتصرح بوضوح وتحد قائلة بلسان النساء : نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه، وما سُرق خلسةً منَّا . " (٥)

ونعود إلى كتاب الدكتور إحسان عباس فنجده يطرح فى

صفحتى ٢٠ و٢١ فكرة مثيرة للانتباه هى أنه كان هناك تضامن صامت بين رواد الشعر الحديث . صحيح أنه وقعت فيما بينهم بعض الانقسامات، ولكنهم فى الأساس كانوا متضامنين ضد العدو المشترك المتمثل فى " مدرسة المحافظين " . وبهذا استطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظريات والمواقف التى كان من الممكن أن تجر إلى انقسامات وتراشق بالاتهامات . ولعل الذى ساعد على ذلك هو أن هؤلاء الرواد لم يكونوا يبغون من انتحال شكل جديد التعبير عن موقف فكرى أو انتماء سياسى أو عقائدى، بل كانوا يبحثون عن شكل يُفرغون فيه مشاعرهم الرومنطيقية، على نحو تحليلى، لم يعد يُسعف عليه الشكل القديم . وقد رأى الدكتور عباس، بناء على ما سبق، أن قصائد الريادة ذات منحنى واحد تقريباً . ونص ما جاء فى ذلك قوله : " وإذا أنت قارنت بين ديوان " عاشقة الليل " و" شظايا ورماد " لنازك، أو " أزهار ذابلة " و"أساطير " للسيَّاب، أو " ملائكة وشياطين " و" أباريق مهشمة " للبياتى، أو بين قصائد صلاح عبد الصبور ذات الشطرين وقصائده المتفاوتة فى تفعيلاتها لم تجد تغيُّراً كثيراً إلا فى السمة التحليلية، والتطوير القصصى . وإذا كانت الانتماءات

والمواقف غير واضحة حينئذ، فإن الاتجاهات الشعرية نفسها كانت كذلك أيضاً " (٦). على أن أهم ما ورد فى كتاب الدكتور إحسان عباس فى هذا الصدد، من وجهة نظرنا، هو ما جاء فى الفصل الثانى المعنون " دلالة البواكير الأولى " (من صفحة ٣٥ إلى صفحة ٥٦) . فقد رأى الدكتور عباس أن القصيدتين اللتين وُصفتا بأنهما بداية الإنطلاقة الجديدة فى الشعر، وهما قصيدة " الكوليرا " لنازك، وقصيدة " هل كان حباً " للسيَّاب لا يصلح اتخاذهما مؤشراً قوياً على شئ سوى تغيير جزئى فى البنية . ويمضى الدكتور عباس فى التدليل على هذا الرأى، ثم يقول إن اختيار هاتين القصيدتين لدراسة معالم الاتجاهات لهذا الشعر فى البداية لن يؤتى نتيجة تلفت الأنظار، و لهذا كان لابد من تجاوزهما زمنياً إلى نماذج مما جدَّ بعدهما . وقد اختار الناقد لهذا الغرض ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الأوائل – كما يصفهم – وهى : قصيدة " الخيط المشدود فى شجرة السرو " لنازك (١٩٤٨) وقصيدة فى السوق القديم (للسيَّاب) (غير مؤرخة وربما لم تتجاوز ١٩٤٨) وقصيدة " سوق القرية " للبياتى (حوالى سنة ١٩٥٤) مع الاستعانة فى تحليل القصيدة الثالثة بقصيدة رابعة للبياتى عنوانها " مسافر بلا حقائب "،

وكلتاهما من ديوان " أباريق مهشمة " الصادر عام ١٩٥٤ .
ويمضى الدكتور عباس فى تحليل هذه القصائد ليبرهن على أنها تمثل البدايات الحقيقية للشعر الحديث . وهذا الرأى (التحليل) يوقفنا على نقطة فى غاية الأهمية وهى أن بدايات الشعر الحديث – فى رأى الدكتور إحسان عباس – تنداح فى عدد من السنوات تبدأ من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٥٤ . وأنه لا يكفى أن تكون القصيدة مكتوبة بالشكل التفعيلى كى تأخذ موقعاً حقيقياً ضمن الشعر الحديث، بل لا بد أن تشتمل على جملة من السمات والخصائص تمنحها هذه الصفة الجديدة .
ومن الخصائص التى تحدث عنها الدكتور عباس فى تحليله لقصيدة نازك المذكورة : اهتمام الشاعرة فى فاتحة القصيدة بإبراز الجو الزمانى والمكانى، واللجوء إلى الشكل القصصى، والتعمق فى تحليل نفسية المحب وربط تلك النفسية بمظاهر الطبيعة، وإخراج بعض كوامن تلك النفس على شكل حديث ذاتى أو مونولوج داخلى . ولا نريد أن نمضى فى الكشف عن الخصائص فى تحليل الدكتور عباس للقصائد الثلاث لأن القارئ يمكنه الاطلاع على هذا التحليل . ومن ثم فإن كل ما يهمنا هنا هو الربط الذى قام به هذا الناقد الكبير بين مسألة

الريادة وبين الخصائص الفنية للقصيدة .

وهذه القضية كان قد سبق إلى اكتشافها الدكتور عز الدين إسماعيل فى كتابه " الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " الصادر فى عام ١٩٦٦ م، حيث تناول فى الفصل الأول المعنون " التشكيل الموسيقى لتجربة الشعر الجديد " مسائل فى غاية الأهمية يهمنا منها الآن الفرق بين الشاعر التقليدى والشاعر الجديد، والصورة الإيقاعية للحالة الشعورية، والقصيدة الجديدة وكيف أنها نسق موسيقى بالغ الحساسية، بالغ الصعوبة . فكل حركة فيها بميزان دقيق، وكل حركة ترتبط إيقاعيًا مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التى يخضع لها الشاعر . ولهذا قام الدكتور عز بدحض وهمين باطلين يتمثل أولهما فى النظر إلى الشعر الجديد على أنه خال من الوزن والقافية، ويتمثل الثانى - والذى رآه أشد خطراً - فى أن بعض الشعراء خُيِّل لهم أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا فى الصورة التى يُكتب بها على الورق . وعندئذ جاءوا بقصائد نظموها على النمط القديم، وراحوا يقسمونها تقسيماً عجيباً ظنًّاً منهم أن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية . ومن العجيب

أن هذا اللون من الشعر مستمر إلى الآن ونراه فى كثير من الدواوين التى تدَّعى أنها تمضى على نمط شعر التفعيلة . ومن هذا المنطلق اختار الدكتور عز الدين قصيدة تُقدم صورة نموذجية لنمط التشكيل الموسيقى الجديد هى قصيدة " أغنية حب " من الديوان الأول لصلاح عبد الصبور " الناس فى بلادى " وقد أخذ منها المقطع الأخير الذى يقول :

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفينا فى خضم
وفوق قمة السفين يخفق العلم
وجه حبيبى خيمة من نور
وجه حبيبى بيرقى المنشور
جبت الليالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤة
وعدت فى الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتى، إليك قلبى، واغفرى لى ... أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير .

وقد علَّق الدكتور عز الدين على هذا المقطع بقوله : " هذه الوحدة تمثل النمط الجديد من التشكيل الموسيقى للقصيدة . فأنت لا تحس بأى ظل من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ هذه السطور . وأنت فى الوقت نفسه تحس بارتباط نغمى بين السطر وما يسبقه وما يليه . هذا بالإضافة إلى نقط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر لكى توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية . بل أكثر من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (اللؤلؤة مثلاً) فى نهاية عدة أسطر، سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن، غير أن هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار، بل يكون فى ذلك الموضع عامل توكيد نغمى أنت فى حاجة إليه"(٧).

ولن أمضى فى تتبع الكتب التى تناولت الشعر الحديث، لأن هذا الأمر قد يُصيب القارئ بالملل، وهو ما لا أريده، ومن ثم سوف أشير فيما يلى إشارات سريعة إلى ما تتضمنه هذه الكتب من قضايا تتعلق فيما نحن بصدده . ويتبقى لى، فيما تحت يدى، من الكتب الصادرة قبل عام ١٩٨٠ ثلاثة كتب، أولها كتاب الدكتور محمد النويهى " قضية الشعر الجديد " الذى

صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤ . وقد دافع هذا الكتاب عن الشعر الجديد فى مسألتين هما :

١ – مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية التى يتكلمها الناس فى واقع حياتهم .

٢ – مسألة الشكل الشعرى الجديد، الذى بشَّر بابتكار نظام إيقاعى جديد يختلف عن الأساس الإيقاعى للشكل التقليدى .

وقد استأنس النويهى فى بحثه لهاتين المسألتين بأقوال ودراسات الشاعر الإنجليزى ت . س . إليوت . وقد عاب مصطفى عبد اللطيف السحرتى على هذا الكتاب (فى مقال ظهر بمجلة الرسالة فى نفس عام صدور الكتاب) خلوه من النماذج المنوَّعة التى تبين قيمة الشعر الجديد ما عدا بعض المقطوعات لشاعر واحد هو صلاح عبد الصبور . وقد استدرك النويهى هذا العيب عندما أصدر الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٧١ حيث قدَّم نماذج أُخرى لشعراء آخرين .

وننتقل إلى كتاب كمال خير بك " حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر " وهو أطروحة دكتوراة قُدمت إلى جامعة جنيف عام ١٩٧٢، لكنه لم يصدر باللغة العربية إلا عام ١٩٨٢ . وهذا الكتاب يميل إلى القول بريادة السيَّاب، وإن كان يضم نازك

الملائكة، ثم إنَّه ينتقل من المجموعة العراقية إلى تجمع شعر الذى ظهر فى لبنان عام ١٩٥٧ وضم الشعراء يوسف الخال وأدونيس، وخليل حاوى، ونذير العظمة، ثم انضم إليهم فيما بعد عدد من النقاد الشبان مثل أسعد رزوق، وأنسى الحاج، وخالدة سعيد . والكتاب فى مجمله موجه نحو حقل البُنى العروضية . والمؤلف أثناء بحثه الموجز عن موضوع الريادة يصل إلى نتيجة مؤدَّاها أن مسألة السبق لا تستحق الكثير من الانتباه؛ لأن العمود الثالث من المثلث العراقى وهو عبد الوهاب البياتى – هكذا يصفه – لن يتأخر عن الإسهام فى هذه الحركة بنشاط، مفصحاً عن شخصية شعرية أصيلة، ليتبعه بعد ذلك شاذل طاقة وآخرون من شعراء العراق وباقى الأقطار العربية . ويختم كمال خير بك هذه الفقرة بقوله : " هكذا ندرك أن مجىء البيت الحر كان يُشكل فى تلك الفترة ظاهرة عامة تطبع تطور جيل شعرى جديد فى العالم العربى . لقد كان هذا البيت الحر بمثابة إجابة حتمية لقوى شابة متمردة ضد تراث جامد ومجتمع كان يختنق فى ثبات الأشكال التقليدية المتَّسمة بالقداسة " (٨)

ونأتى إلى كتاب الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى عن اتجاهات الشعر العربى الحديث، وهو دراسة صدرت باللغة

الإنجليزية عام ١٩٧٧ عن دار نشر ليدن / بريل، فى جزئين . وتقول الأستاذة إعتدال عثمان، فى عرضها لهذا الكتاب بمجلة " فصول "، إنَّه يُعرِّف بحركة الشعر العربى المعاصر واتجاهاتها فى مختلف البلاد العربية وينقب عن جذورها الثقافية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويبحث عن امتدادها فى القرن الحالى بدءاً من المدرسة الإحيائية ومرحلة ما قبل الرومانسية، ومروراً بشعراء المهجر والديوان وأبوللو وظهور الاتجاه الرمزى والسيريالى، وانتهاء بإرهاصات حركة الشعر الجديد وامتدادها وإنجازها حتى الستينيات . أى أنه كتاب شامل فى هذا النوع من البحث الذى ينطلق من الجذور ليصل إلى فترة الامتداد والتأصيل والانطلاق، وهى الفترة التى نحاول الوصول إلى تحديد علمى مقبول لها بدلاً من الآراء المتناقضة التى تقول بالإنجاز الفردى وتختلف حول ذلك أو تترك المسائل غائمة وبدون تحديد . ولعل أهم ما نفيد منه فى هذا الكتاب، فيما يتعلق ببحثنا الحالى، هو ما ورد فى الفصلين الأخيرين اللذين يقدمان نظرة شاملة لمجمل الحركة الشعرية فى أواخر العقد الرابع وخلال العقدين الخامس والسادس، حيث تتخذ الكاتبة من تحليل تطور التقنية الشعرية مدخلاً لفهم خصائص

حركة الشعر الجديد - هكذا تقول إعتدال عثمان - والذى لفت انتباهنا هنا هو ما رأته الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسى من أن النجاح الذى أحرزته الحركة الجديدة لم يتحقق طفرة، ولكنه اقتضى زمناً طويلاً، استهلك التكرار فيه الأشكال التقليدية . وبقر ما يرتبط هذا النجاح بتغير روح العصر واليقظة الوجدانية العنيفة المتوثبة لنقد القديم، فإنَّه يرتبط بظهور مواهب شعرية ممتازة، ويقوم على تراكم تغيرات جزئية عديدة فى عناصر القصيدة . (٩)

وهكذا نرى أن الرأى الغالب فى الكتب التى صدرت قبل عام ١٩٨٠ هو أن حركة الشعر الحديث لم تأت طفرة، ولم تقم على مجرد إنجاز فردى . وحتى نازك الملائكة نفسها التى قالت بالإنجاز الفردى فى البداية تراجعت عن هذا الرأى بعد ذلك، صحيح أنَّها لم تتخل بالكامل عن رأيها الأول، لكن لهجة الحسم عندها خفَّت كثيراً عن ذى قبل، حتى وصلت إلى القول بأن الشعر الحر كان قد أصبح فى تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربى لا تحتاج إلا إلى من يأتى ليقطفها . وهذا الرأى - من وجهة نظرى - هو أنضج الآراء وأقربها إلى ما عرفناه وتعلمناه فى الجامعات الأوربية حول ظهور الحركات

الأدبية الكبرى، وأنه من الصعب بل من المستحيل أن تظهر فجأة، لأنَّها لابد وأن تكون مسبوقة بمقدمات وإرهاصات تُمهد لها وتُعبِّد الطريق أمامها . يُضاف إلى ذلك ما درسناه بخصوص الأجيال، وأن المدة الزمنية للجيل تكون فى العادة محصورة بين عشر سنوات وخمس عشر سنة، ومن ثم فإن فروق السن القليلة أو الفروق فى تواريخ النشر لا تكون لها دلالة سبق . فجيل ١٩٢٧ فى إسبانيا وُلد أعضاؤه فيما بين عامى ١٨٩٢ و١٩٠٤ وبالتالى فإن سنوات النشر بالنسبة لأفراد الجيل مختلفة، ولكن لم يقل أحد إن هذا سابق وذاك لاحق، وإنما جميعهم داخلون فى حركة واحدة شملتهم جميعاً : جارثيا لوركا، وخورخى جيين، وخيرادو دييجو، ولويس ثيرنودا، ورفائيل ألبرتى، ومانويل ألتولاجيرى، وبيثينتى ألكساندر وغيرهم . ولهذا تطلق عليهم مسميات كثيرة مثل جيل الصداقة، وجيل ٢٧، وجيل لوركاو جيين، وجيل الشعر الصافى ... إلخ، وكل هذه المسميات لا تحمل دلالات سبق زمنى .

وقد كنت أتصور أن مسألة السبق الريادى، بالنسبة لجيل الخمسينيات الشعرى فى العالم العربى، قد حُسمت لصالح الفكرة القائلة بالإنجاز الجماعى، خاصة وأن معظم الكتب

النقدية الأولى – كما رأينا – قد انتصرت لهذا الرأى . ولكنى عندما قرأت الكتب الصادرة بعد عام ١٩٨٠ اقتنعت بأننا كالعادة نكرر أنفسنا دائماً، ولا نصل أبداً إلى حسم للقضايا . وهذا أمر واضح جداً فى كل شئون حياتنا وعلى كل المستويات . وأبدأ بكتاب الدكتور يوسف عز الدين " التجديد فى الشعر الحديث – بواعثه النفسية وجذوره الفكرية " الذى صدرت طبعته الأولى عن النادى الأدبى الثقافى فى جدة عام ١٤٠٦ هـ الموافق ١٩٨٦ م . فى هذا الكتاب يؤكد المؤلف أن التجديد كان فى العراق، و أن طرفين اشتركا فى ذلك هما بدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة . ويضم الكتاب قسماً كاملاً (من ص ١٥٦ إلى ص ٢٠٠) تحت عنوان " لماذا كان التجديد فى العراق ؟ "، يشرح فيه المؤلف الأسباب التى جعلت العراق وحده مهداً لهذا التجديد .

الكتاب الآخر هو كتاب الدكتور نذير العظمة " مدخل إلى الشعر العربى الحديث " وهو صادر أيضاً عن نادى جدة الأدبى عام ١٤٠٨ هـ الموافق ١٩٨٨ م. (الطبعة الأولى). وهذا الكتاب له منهج واضح فى البحث، والتبويب والتصنيف . وقد وضع بحوث الشعر الحر فى الأبواب الثلاث الأخيرة : الرابع

والخامس والسادس وكانت الأبواب الثلاثة الأولى عبارة عن دراسات لتطور الشعر العربى منذ حركة الاتّباع الحديثة (هكذا يُسميها) : البارودى وشوقى وحافظ، إلى التجديد عند جبران والريحانى والشعر المهجرى . وبالكتاب باب سابع يمثل خاتمة .

ولا شك أن الذى يهمنا هنا هو ما يتعلق بالشعر الحر . وقد جاء الباب الرابع تحت عنوان " ريادة الشعر الحر " حيث قدَّم دراسات عن على أحمد باكثير وعبد القادر المازنى، ومحمود حسن إسماعيل، وبديع حقى، ولويس عوض فى ديوانه " بلوتو لاند " لكنه وصل إلى قرار حاسم بتأكيده على أن على أحمد باكثير هو الرائد الفعلى للشعر الحر . وفى هذا قال : " إن ريادة هذا النوع الشعرى ليست لنازك الملائكة ولا لبدر شاكر السيَّاب، كما يعترف هو نفسه فى واحدة من مراسلاته لمجلة الآداب البيروتية عام ١٩٥٤ م، بل لعلى أحمد باكثير، وهو شاعر مسرحى من حضرموت من الجزيرة العربية " (ص ١٤٢). وفى موضع آخر يقول : " إذن فريادة النظام الجديد فى بنيته الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم تكن لشعراء العراق أو مصر أو الشام بل لشاعر من حضرموت " (١٤٨) . وقد بنى الدكتور نذير العظمة رأيه هذا على تحليله لبعض أعمال باكثير

خاصة ترجمته لمسرحية " روميو وجولييت " وتأليفه لمسرحية شعرية عنوانها " إخناتون ونفرتيتى "، ورأى أن نازك الملائكة عندما كتبت أولى قصائدها فى الشعر الجديد وهى " الكوليرا " على الوزن الذى استخدمه باكثير فى ترجماته الشعرية وإبداعه لم يكن ذلك مصادفة (ص ١٥٧) . وهكذا بعد أن انتهى الدكتور نذير العظمة من حسم قضية الريادة وجعلها فى إنجاز فردى، يتصل هذه المرة بشخص آخر هو على أحمد باكثير، انتقل فى الباب الخامس إلى شعراء العراق، فدرس بدر شاكر السيَّاب، ونازك الملائكة، وبلند الحيدرى، والأوزان المختلفة، والموشحات والبند . وخصص الباب السادس للحركة التموزية وبهذا نعود مرة أُخرى إلى القول بالإنجاز الفردى فى ظهور حركة الشعر الحديث بعد أن نحَّينا جانباً كل الأبحاث والكتب التى ظهرت من قبل وقدمت تأملات مهمة حول هذا الموضوع .

وإذا انتقلنا إلى بعض الكتب الصادرة فى مصر بعد عام ١٩٨٠ عن صلاح عبد الصبور تحديداً، لمديحة عامر، ومحمد بدوى، ومحمد الفارس، وأحمد عبد الحى نجد أن قضية ريادة الشعر الحديث لم تشغلهم، و إن كنا نعثر بين الحين والآخر على بعض الإشارات الموجزة مثل قول الدكتور أحمد عبد الحى :

" إذا كان بدر شاكر السيَّاب ونازك الملائكة قد تنازعا ريادة الشعر المعاصر، فإن عبد الصبور قد تجاوزهما . وليس أدلُّ على ذلك من إضافته غير الهينة فى مجال المسرح الشعرى"(١٠) أمَّا محمد الفارس فقد ألمَّ على نحو مختصر بهذا الموضوع، ونقل عن الشاعر الدكتور محمد أحمد العزب كلمة مهمة من كتابه " ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر، دار المعارف، " 1978 تقول : " هذا يؤكد - مرة أُخرى - أن الدعوة إلى تحرير الشعر لم تكن مزاجاً فردياً بقدر ما كانت تعبيراً عن رؤية مرحلة وجيل، بدليل أن الشعراء الذين مارسوا هذه التجارب كانوا يقفون مع تجاربهم موقفاً نقدياً خالصاً يوضح الأساس الفلسفى الذى أملى عليهم السير فى هذا الاتجاه " . وقال محمد الفارس معبراً عن نفسه : " إن قصيدة " الملك لك " و" شنق زهران " هى البداية الحقيقية للشعر الحديث المعاصر الملحمى " لكنه لم يقدم مبررات لهذا التأكيد، أو على الأقل مبررات كافية ومقبولة . (١١) أمَّا الدكتور محمد بدوى فقد كتب عن الديوان الأول لصلاح عبد الصبور " الناس فى بلادى " (١٩٥٧) قائلاً : " إنه بصدور هذا الديوان دخل الشعر العربى فى مصر طوراً جديداً من أطوار حياته مُغايراً لما كان

سائداً من قبل، ثم مضى فى تحليل الديوان ودواوين صلاح عبد الصبور الأخرى . (١٢) وفيما يتعلق بكتاب مديحة عامر نجده دراسة تحليلية وجمالية لشعر صلاح عبد الصبور . (١٣) .

وأختم هذه القراءات فى الكتب حول قضية ريادة الشعر الحديث بقراءة قصيرة لبعض ما ورد فى الحوار المطول الذى أجريته مع الشاعر عبد الوهاب البياتى رحمة الله على مقهى فويما فى مدريد ١٩٨٩ م . وقد سألته فى بدايات الحوار عن الشعراء السابقين الذين تأثر بهم وعن روح التمرد التى لازمته فى تلك الفترة تجاههم، فذكر أسماء البارودى، وشوقى، والجواهرى، والحبوبى، وبدوى الجبل، ومطران، والأخطل الصغير، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجى، وإلياس ابو شبكة، وسعيد عقل، و أمين نخلة، وعمر أبو ريشة، ولكنه أضاف : " وعلى الرغم من هذا الإعجاب بهم كنت لا أريد أن أكون امتداداً لهم، أو أولد فى معاطفهم . كنت أسكن فى تراثهم ولكننى كنت أريد أن أنقطع عنهم وأبدأ رحلتى الخاصة بى . وهذه اليقظة المرعبة، وهذا الكابوس الذى كان يلازمنى هو الذى جعلنى أقوم بإحراق مراحل كثيرة من حياتى الشعرية و لهذا فإن ولادة قصائد " أباريق مهشمة " التى بدأت فى كتابتها منذ عام ١٩٥٠

ونُشــرت فى ديوان فى صــيف ١٩٥٤ كــانت تمثل تجـاوزاً لكل الشعـر الذى كُتبَ قبل تلك المرحلة على مـستوى العالم العربى بشهادة معظم النقَّاد، إذ أن هؤلاء قد أكَّدوا أن أول ديوان يمثل الحداثة الشعرية العربية هو ديوان " أباريق مهشمة " . يومها لم يكن هنـاك أى اسم من أسمـاء الشعـراء المعروفين الآن قـد وُلد بعـد، باستـثناء نازك الملائكة والسيَّاب اللذين اعتبر النقاد أن شعرى فى هذا الديوان قد تجـاوزهمـا، وأن استـخـدام الشكل الجديد فى الشعر قد جاء تعبيراً عن ضرورة موضوعية أكثر من الآخرين . وهذا مـا أشـار إليـه شـيخ النقـاد الدكتور إحسـان عباس فى كتابه " اتجاهات الشعر العربى المعاصر " الصـادر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت عام ١٩٧٨ " (١٤) وقد جعلنى هذا الكلام أعود إلى كتـاب الدكتـور إحسـان عبـاس المذكور فوجدته يقـول : " إذا كـانت نازك والسيَّاب قـد اشـتركا فى ارتياد شكل جديد، فإن البياتى كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى فى ذلك الشكل . لقد ألقى الأولان حجراً فى ماء الشعـر وسرَّهمـا إلى حين انديـاح الدوائر واتسـاع أقطارها فى ذلك الماء، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقى غراسـاً مـختلفة " (١٥) وهناك كلمة أُخرى جاءت على لسـان

البياتى فى الحوار المذكور يحسُن أنَّ نُلمَّ بها لما تقدم من دلالات مهمة . قال البياتى : " سبق أن قلت إن الشعر الذى كتبه السيَّاب أو نازك الملائكة، والذى يُسمَّى بالشعر الحديث، لم يكن مبرراً تبريراً كافياً من جهة الشكل الذى استخدماه لدى معظم الأوساط الأدبية، وخاصة المجددة . وهذا ما ذكره أيضاً الدكتور إحسان عباس فى كتابه المشار إليه . ولهذا فإننى وبالرغم من كتابتى قصائد كثيرة معتمدة على التفعيلة، استبعدتها عن الديوان وأتلفتها ولم أبق إلا على قصيدتين أو ثلاث هى أقرب إلى الشكل العمودى الذى ساد قصائد الديوان الأخرى . ذلك لأننى كنت أحس أن الشكل الجديد لم ينضج بعد، وأننا كنا نستخدمه بدون مبرر فنى يفرض نفسه على القراء، حتى أننى شخصياً كنت أفضل قصائد السيَّاب العمودية التى كان يكتبها فى تلك الفترة على قصائده المتحررة، كما كنت أحس أن هناك دوراً ينتظرنى ليس ببعيد، و ما علىَّ إلا أن أنتظر قليلاً إلى أن تنضج قدراتى الفنية، وأن يُمهَّد الطريق أكثر أمام الشكل الجديد " (١٦) .

فهذه الكلمة للبياتى والكثير مما ذكرناه فى الصفحات السابقة يدل على أن الفترة من عام ١٩٤٧ إلى أوائل

الخمسينيات كانت فترة تجريب وتدريب وتمهيد وترقب وانتظار الوصول إلى بداية النضج . وإذا كان هذا الكلام قد جاء على لسان البياتى نفسه، وهو أحد أعمدة الريادة فى شعرنا الحديث، فإنه لم يعد هناك مجال للمزايدة عليه، أو استمرار الكتابة حول الإنجاز الفردى، بعد أن اتضح أن إنجاز قصيدة الشعر الحديث أو الحر تم بصورة جماعية وسوف يتضح هذا أكثر خلال الصفحات التالية التى سنحاول أن نبحث فيها عن موقع صلاح عبد الصبور داخل هذا الإنجاز الجماعى .

صلاح عبد الصبور وإنجازه الريادى :

من المهم فى بداية هذا الجزء أن نتوقف عند بعض الإشارات الخاصة بحياة الشاعر وأعماله، لدلالة هذا على جانب مهم من جوانب الإنجاز الإبداعى وهو الاستمرارية، والتفوق فى أكثر من مجال، والإصرار على أن يأتى عمله مُختلفاً، ومفجراً لطاقات جديدة، وكاشفاً عن مناطق لم يتم الوصول إليها بعد، فضلاً عن الوعى بقضية الإبداع وكيف يظل متوهِّجاً . وأبدأ بموضوعين فى هذا الصدد أولهما يُشبه الحكاية، والثانى يدخل فى باب التأمل . فيما يتصل بالموضوع الأول ذكر لنا صلاح عبد

الصبور فى كتابه المهم " حياتى فى الشعر " (١٧) أنَّه كان قارئاً محترفاً ومتأملاً محترفاً أيضاً، ولهذا انقطع خلال عامى ١٩٦٤ و١٩٦٥ لقراءة التراث الشعرى العربى كله حتى لا يكون حديثه عنه بعد ذلك رجماً بالظن أو حكماً بالشبهة (انظر من ص ١٥٣ إلى ص ١٥٧) . وشاعر يفعل ذلك وهو فى قمة شهرته، وقمة مجده الأدبى إنما يكون جديراً بالاحترام والتقدير . والموضوع الثانى هو نقل (أى صلاح عبد الصبور) عن ت . س . إليوت قوله : " إنَّ قليلاً من الشعراء هو من يستطيع أن يظل شاعراً بعد الخامسة والعشرين " . ويُعلق صلاح عبد الصبور على هذه الكلمة بقوله ضمن كلام آخر - : " لذلك فلن تجد شاعراً يستحق هذا الوصف، وقد واصل عطاءه بعد هذه السن الحرجة إلا وقد استطاع أن يهتدى إلى منابع جديدة لإلهامه الشعرى، تتجاوز صورته العاطفية الأولى إلى آفاق جديدة من رؤية الحياة والإنسان عامة " (انظر من ص ٤٥ إلى ص ٤٩) . ونحن لو طبقنا هذا الكلام على شعراء الريادة أنفسهم لاختبار صحته فسوف نجد أنَّه صحيح . فنازك الملائكة - على سبيل المثال - قد توقفت أو عادت إلى الشعر العمودى، ولم يبق منها إلا مرحلتها الأولى - مع الاختلاف الواسع حولها - وكتابها النقدى

" قضايا الشعر المعاصر " . أمّا عبد الوهاب البياتى فقد اهتدى إلى منابع جديدة للإبداع وحدثت عنده تحولات كثيرة، وهذا ما ذكره بنفسه فى كثير من حواراته ورصده النقاد فى أكثر من كتاب، وضمن دراسات كثيرة فى الشرق والغرب (١٨) . أمّا عن صلاح عبد الصبور فإننا نجده قد واصل الكتابة بنفس المقدرة والتوهج لأنّه اهتدى إلى كشوف جديدة . وعند وفاته يوم ١٤ أغسطس عام ١٩٨١ ترك وراءه ستة دواوين شعرية، وخمس مسرحيات، وأربع كتب مترجمة، وخمسة عشر كتاباً فى الدراسات الأدبية، إضافة إلى عدد كبير من المقالات التى مازال بعضُها يُكتشف إلى الآن وتحتاج إلى من يجمعها فى كتب(١٩).

وأهم ما نلاحظه بالنسبة لأعمال صلاح عبد الصبور المتنوعة أنها جميعاً تتساوى فى القيمة، وتنبع من نفس الموقف التجديدى، المتمرد، والمفجر للطاقات . وهذه بلا شك ميزة يتميز بها هذا الشاعر الفذ، لأننا فى كثير من الأحيان نجد الشاعر يتميز فى شعره لكن أعماله الأُخرى لا تأتى على نفس المستوى أو لا تكون لها نفس الأهمية . ولكن الشاعر عندما يكون رائداً فى شعره، ورائداً فى مسرحه الشعرى، و مكتشفاً فى ترجماته، ومفجراً للأفكار والقضايا فى كتاباته النثرية فهذا أمر

لا يتأتى إلا لأصحاب المواهب العملاقة .

وصلاح عبد الصبور من مواليد محافظة الزقازيق فى ٣ مايو عام ١٩٣١ . وقد حصل على شهادة الثقافة (التى تعادل الثانوية العامة الآن) عام ١٩٤٧ . وعلى الرغم من أن والديه كانا يريدانه طبيباً فإنه لم يحصل على مجموع يؤهله للالتحاق بكلية الطب، فطلبا منه الالتحاق بالكلية الحربية، لكنه بعد نجاحه فى الكشف الطبى حوَّل أوراقه إلى كلية الآداب - جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية، حيث تخرج من هذا القسم عام ١٩٥١ . واشتغل بالتدريس، لكنه انتقل بعد ذلك إلى الصحافة حيث عمل فى " روز اليوسف " وكانت آخر وظيفة له هى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب .

وقد ذكر لنا صلاح عبد الصبور فى كتابه " حياتى فى الشعر" أنه كتب شعراً فى سن الثالثة عشرة هو الأبيات التالية :

سئمت الحياة وعفت العمر

وأنكرت مر القضا والقدر

ويقسو الزمان على العبقرى

أهذا جزاء أديب شعر

وشعرى يقل ووهمى يخيب

وعمرى الثلاث وزدن العشر

ويعلق الشاعر نفسه على هذا الشعر قائلاً أو متسائلاً : " أهذا كلام مُضحك ؟ نعم ولكنه نبع من عذاب الدهشة، فأنا أتحدث عن نفسى بصفة العبقرية . ما أعظم الصفة وأهون الموصوف ! . ولكن ألم يكن ذلك هو ظنى عندئذ ؟ "(ص ٥٩) . وفى سن السادسة عشر (بالتحديد فى أبريل عام ١٩٤٧) كتب قصيدة رومانسية موزونة مقفَّاة، من بحر البسيط، مكوَّنة من خمسة وعشرين بيتاً بدأها بقوله :

أطلال حبى عزائى لو رضيت به

فإننا فى خداع الدهر سيَّان

وختمها بالأبيات التالية :

أنا العظيم وهذا الخلق مهزلة

فيها الشجىُّ وفيها الضاحك الهانى

مروا على سامرى فانساب لى نغم

وارتج لى وتــر من بين عيدانى

لكنهم سكبوا لحنى وما علموا

أن الخلود طوى شعرى وألحانى

إن يرجمونى بأصوات مزمجرة

فلن يغير إلهًا صـــوتُ إنسان

ولم يعلق صلاح عبد الصبور على هذه القصيدة، ولم يقل إنّها ضعيفة، ولكنه أشار إلى أن فيها أصداء مختلطة من جبران والمنفلوطى ونيتشه، وهؤلاء كانوا سادة فكره فى ذلك الوقت (حياتى فى الشعر ص ٦٠ – ٦٤) . والقصيدة حقيقة قوية، تظهر فيها سيطرة الشاعر – وهو مازال طالباً بالمرحلة الثانوية – على الوزن الذى اختـــاره، على الرغم من أنه من الأوزان المركبة، كما تأتى القافية تلقائية ومنسجمة مع الإيقاع العام للقصيدة، أمّا الصور ففيها طرافة وتشويق على نحو ما نقرأ فى البيتين التاليين :

ترف حولى خيالات أعانقهـــا

كما تعانق وســنانين جفنـان

حتى إذا لامست عينى وجدت لها

حلاوة الحلم فى إحراق نيران

وكذلك فى البيت التالى :

أحسو شذاها كما يحسُو الأثيم هدى

من السماء ,وأحسو ثغرها القانى

ولم يترك صلاح عبد الصبور هذه القصيدة، وهو يكتب كتابه " حياتى فى الشعر " دون أن يستفيد منها فى تقديم رأيه حول اتجاه ساد فترة من الفترات – ومازالت له أصداء إلى اليوم – وهو استخلاص حياة الشاعر من شعره (١٩) . فقد قال عبد الصبور إن الحب الذى نفث هذه القصيدة كان لوناً من عبث الطفولة، وإن كل ما فيها من صور حسِّية وهم واهم لم يحدث إلا فى الخيال . واستخلص من ذلك النتيجة التالية : " للقصيدة إذن وجود مستقل عن صاحبها . إن لها حياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً فلابد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً . وبهذا المعنى يُصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فى شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعى، لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفنى الذى له منطقه الخاص " (ص ٦٣ – ٦٤).

ولن نتتبع صلاح عبد الصبور فيما كتبه من شعر فى تلك الفترة، إنما يكفى أن نقول إنه – حسب قوله – قد ودع ذلك النغم القديم كله فى أواخر عام ١٩٤٩. وتوقف سنة كاملة عن كتابة الشعر، ثم بدأ ينتبه إلى الشعر الذى يتفق مع توجهه . وساعدته على ذلك عدة عوامل وأسباب ووقائع نلخصها فيما

يلى: من الواضح أن شباب الجامعة فى ذلك الحين كانوا يتحاورون فيما بينهم حوارات جادة وخلاَّقة حول الفكر والثقافة والفن والأدب . حدث هذا فى العراق بين طلبة دار المعلمين العليا فى بغداد الذين برز من بينهم شعراء من أمثال السيَّاب ونازك والبياتى . وحدث هذا أيضاً فى مصر إذ قدَّم عبد الغفار مكاوى إلى صديقه صلاح عبد الصبور بعض قصائد إليوت وريلكة كما قدَّم له مخطوطة شعرية لأحد الزملاء وهو محمود أمين العالم كان عبد الغفار مكاوى شديد الإعجاب بها لما فيها من غموض ولقربها من السيريالية وأندريه بريتون . أمَّا أحمد كمال زكى فقد كان معجباً بالشعر البرناسى، وبشعر على محمود طه، وكان يحدث أصدقاءه عن الصقل الفنى، وعن مذهب الشعر للشعر . وهكذا أدت المناقشات والحوارات إلى ظهور مجموعة من الشباب الكتاب والمبدعين، كل منهم تميز فى مجال أو أكثر . والحمد لله أنهم جميعاً قد أثروا ثقافتنا الحديثة بأعمالهم . وإن أنسَ لا أنسى التأثير الذى مارسه علىَّ، فى بداية حياتى الأدبية، كتاب " ثورة الشعر الحديث " بجزأيه : الجزء النظرى، والجزء الخاص بالمختارات الشعرية . وهذا الكتاب الذى ألفه هوجو فريدرش من الكتب الأعمدة فى التنظير

لشعر الحداثة الأوربى، وقد ترجمه الدكتور عبد الغفار مكاوى وتوسع فيه . وأنا أعتقد أنه من أهم الكتب التى مارست تأثيراً قوياً على شعرائنا المحدثين . أمَّا الأستاذ / محمود أمين العالم فمازال تأثيره قوياً وواضحاً على كل الأجيال، ويكفى أنه مازال إلى الآن يواصل الحوار والنقاش بروح الشباب، وحب المغامرة، والرغبة فى الاكتشاف . وترد فى هذا الشأن حكاية يحسُن أن نذكرها لأنها تُعطينا فكرة عن أن الفترة كانت فترة غليان، وتمرد، ورغبة فى اكتساب المعرفة، ومحاولة للتواصل مع الإنجاز العالمى مع الاحتفاظ بنقاء الهوية وصفائها . قال الدكتور أحمد كمال زكى : " كنا خمسة من الطلاب كوَّنا الجمعية الأدبية المصرية فى بيت أستاذنا المرحوم الدكتور محمد كامل حسين، أيام كنا تلاميذ فى حوالى سنة ١٩٤٦ : فاروق خورشيد فى القصة، وعز الدين إسماعيل فى الشعر، وأنا فى القصة والشعر معاً، و عبد الرحمن فهمى فى القصة . ولأن الشيخ أمين الخولى كان أبانا الروحى فقد جعلنا كرامة الكلمة أمانة فى أعناقنا . ومن أجلها شقينا وتعذبنا جميعاً، خاصة بعد أن أشهرنا الجمعية، وأصبحت رئاستها دورية . وكنت أول رئيس لها . وتولى صلاح عبد الصبور الرئاسة من بعدى بالحب والجد

ورفع راية الكلمة الأمينة " . (٢١)

والحق أنى لا أذكر هذه الحكاية اعتباطاً، وإنما أريد من ورائها أن أقول إن الظروف التى أحاطت بظهور الشعر الحر كانت متشابهة فى البلدان العربية التى شهدت هذا الظهور . فالشباب، وهم فى مرحلة متوثبة من العمر، يلتفون حول هدف واحد، ويتضامنون من أجل إنجاز هذا الهدف . ولاشك أن الحركات الأدبية الكبرى فى معظم أنحاء العالم حدث معها شئ شبيه بهذا . فخوان رامون خيمينيث (نوبل فى الآداب ١٩٥٦) وصلته فى نهاية القرن التاسع عشر (وعمره تسعة عشر عاماً) رسالة إلى قريته موجير فى جنوب غرب الأندلس من شعراء الحداثة M ODERNISMO فى مدريد (وبعضهم من أجيال سابقة) يقولون له فيها : تعالىْ إلى مدريد كى تكافح معنا من أجل الحداثة . وجيل ١٩٢٧ يلتفون فى أوائل العشرينيات من القرن الماضى حول هدف واحد، وكلهم شباب فى عمر الزهور . لكل هذا ينبغى أن تُدرس مثل هذه الحركات من منطلق الجماعة أو الجيل، لأن كل فرد من أبناء هذا الجيل، حتى ولو تباعدت الأماكن، داخل ضمن فعالياته، وهذا فيما يخص الحركة الواحدة ذات الخصائص المشتركة، حتى لا نتهم بالتعميم الذى

يمكن أن يخل بالشروط التى لابد منها فى مثل هذه المسائل . نعود إلى صلاح عبد الصبور فنجده يتعرف فى تلك الفترة الجامعية على شعراء عالميين من أمثال إليوت، وريلكة، وشللى، ورد زورث . كما بدأ يطل على المذاهب الأدبية الكبرى مثل الرومانتيكية والكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والرمزية، والسيريالية، والبرناسية، فى الوقت الذى كانت فيه الواقعية الاشتراكية تأخذ حيزاً واسعاً ضمن التوجهات الأدبية . وقد فُتن صلاح عبد الصبور بالسيريالية فى ذلك الوقت لأنها جعلت كتابة الشعر فى نظره مهمة سهلة . وكما قال : " ما عليك إلا أن ترفع غطاء القمقم وتتصور أنك تكتب من وعيك الباطن، ثم تدون ما تشاء " (٢٢) .

ومما لاشك فيه أن قراءات صلاح عبد الصبور فى صباه وشبابه الأول تنم عن توجهاته، ولكننا لن نتوقف كثيراً عند هذه النقطة . ويكفى أن نشير مجرد الإشارة إلى الأسماء التى أحبها وفُتن بها مثل المنفلوطى، و جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، ونيتشه الذى ظل أثيراً إلى نفسه طوال حياته، وإليوت الذى استوقفه عنده فى البداية جسارته اللغوية ثم فُتن به بعد ذلك . ومن الشعراء العرب القدامى – وإن كان فى مرحلة

متأخرة بعد تخصيصه عامين كاملين لقراءة هذا الشعر - يكفى أن نذكر قوله : " إن أبا العلاء عندى هو ثلاثة أرباع الشعر العربى، والربع الباقى من قلبى يتقاسمه أبو نواس وابن الرومى والمتنبى وغيرهم " (حياتى فى الشعر، ص ١٥٧) . لكن صلاح عبد الصبور أُعجب فى بداية حياته بشعراء عرب آخرين ذكرنا بعضهم فيما سبق، ونضيف إليهم بعض الشعراء الذين استحدثوا أشكالاً جديدة فى القصيدة مثل عبد الرحمن شكرى، ولويس عوض فى ديوان " بلوتو لاند "، وبعض شعراء القصيدة الرومانسية، وسواهم . والحق أنه كان قارئاً نهماً منذ صباه . وكل هذا جعله مؤهلاً لأن يكون صاحب التأثير الأكبر - على الأقل فى مصر - فيما يتعلق بالقصيدة الحديثة، وأن يتبوأ موقعاً متقدماً بالنسبة للقصيدة العربية الحديثة عامة، على الرغم من التنازع الشديد حول مواقع الريادة إلى الدرجة التى يمكن أن يحدث فيها نسيان كامل أو تناس لبعض الحركات المهمة فى هذا البلد العربى أو ذاك، بحيث يتم الانتقال من شعراء الريادة العراقيين إلى تجمع شعر فجأة، برغم اتساع المساحة الزمنية بين هؤلاء وأولئك على نحو ما رأينا فيما سبق .

القصائد الأولى :

وأقصد بالأولى هنا تلك التى بدأ يظهر فيها الاتجاه المحدث، لأننا نعرف أنه جمع أول مجموعة من شعره الباكر فى كراس صغير عام ١٩٤٩، كما نعرف أنه طوى كثيراً من القصائد التى كتبها لالسبب إلا لأن بناءها بدا فى نظره غير محكم . إضافة إلى ما ذكره لنا من أنه عاد إلى الشعر فى أوائل عام ١٩٥١ بكتابة مقطعة وقصيدة . المقطعة تحمل آثار المرحلة السيريالية مع محاولة للإفلات من سيطرة القافية الموحدة والوزن الموحد . أمَّا القصيدة فكانت بعنوان " انعتاق " ثم توقف بعد تلك القصيدة وقفة قصيرة . وكان قد تخرج من الجامعة وبدأ يعمل وأصبح – كما قال – رقما فى بطاقات المعاشات والمرتبات.(٢٣)

ونتوقف قليلاً عند المقطعة والقصيدة . والمقطعة منشورة فى كتابه " حياتى فى الشعر ص ٧٢ " . وهى قصيرة لأنها مكونة من خمس مقاطع، أولهما من ثلاثة أبيات من بحر الرجز كل بيت من ثلاث تفعيلات . والمقطعان المكتوبان تحت هذا المقطع الأول مكوَّن كل منهما من بيتين من الرجز المنهوك (أى من تفعيلتين) والمقطعان المقابلان كل منهما من أربعة أبيات من الرجز المنهوك أيضاً . القصيدة إذن فيها محاولة متعمدة للتنويع والتغيير فى

الشكل، وفيها كذلك محاولة للكتابة على الطريقة السيريالية، ولكن الشاعر لم ينجح فى كتابة قصيدة حقيقية .و لهذا فضلت ألا أنقلها هنا حتى لا أشغل القارئ بها . ومن الملاحظ أن تجربة صلاح عبد الصبور، فى ذلك الوقت، وكان عمره عشرين عاماً، لم تكن قد نضجت بما فيه الكفاية أو أهلّته لكتابة قصيدة حديثة بالمفهوم الناضج للحداثة . ومن ثم نجد استيعابه للسيريالية غائماً، لأنه قائم على مجرد التلاعب ببعض الألفاظ. ولا شك أن هذا يتناقض مع ما أكدت عليه من قبل - من وجهة نظرى على الأقل - بخصوص نجاحه فى كتابة القصيدة الرومانسية وعمره ستة عشر عاماً . ولكن المسالة هنا هى أن صلاح عبد الصبور لم يكن يريد الاستمرار أو النجاح فى ذلك النمط السائد من الشعر، بل كان يريد تقديم شعر جديد، ومختلف عمّا سبق، شعر يجمع بين القدرة على اقتناص الفكرة الجديدة، الطريفة، الموحية، والقدرة على البناء المحكم للقصيدة . وكما نقل هو نفسه عن نيتشه فإن الفن العظيم هو الذى يستطيع أن يخدم هذين السيدين فى وقت واحد، بأن يكون رقصاً ونحتاً معاً، يجمع بين خصائص الفنين : فرحة الحياة فى الرقص، وكمال التصميم فى النحت " (حياتى فى الشعر ص ٢) . وشاعر مثل

هذا يبحث عن طريق جديد لا يرضيه أن يسير على منوال السابقين حتى ولو برع فى ذلك . وبالتالى لابد وأن يواصل البحث حتى يهتدى إلى الطريق الذى يبحث عنه، حتى وإن أصابته بعض العثرات . وهذا ما نجده أيضاً فى قصيدة " انعتاق " . وهذه القصيدة نُشرت فى مجلة " الثقافة " بالعدد ٧٢٩ الصادر فى ١٥ ديسمبر عام ١٩٥٢ . وهى مكونة من عشرة مقاطع مختلفة القافية، كل مقطع من أربعة أبيات تُختم بقفل، على طريقة الموشحات، والقفل موحد القافية فى كل المقاطع . ويحسُن أن ننقل منها إلى هنا المقطعين الأول والثانى.
يقول صلاح عبد الصبور :

لذة عندى أن أسمع إعوال المقابر
ونعيب البومة الشأماء ما بين الحفائر
وصراخ النغم المأسور فى خرس المزاهر
وأنين المشرق المخنوق فى كف الدياجر
واحتضار الظلة الخضراء فى قيظ اللهبْ

الطُمى يا ريح أبواب القصور الشامخات
زمجرى فى هوة الوادى وفوق الراسخات

أنت يا دنياي ديدان تنزت في رفات

كل أحلام بني الدنيا خيال، ترهات

فدعيني فوق أطلالك أشدو بالنعيبْ

ومن الواضح أن هذه القصيدة تجرى على أسلوب الشاعر المهجرى إيليا أبى ماضى فى قصيدته المشهورة " الطلاسم " . ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة " الطلاسم " لنرى كيف يتشابه معه المقطع الأول فى قصيدة صلاح عبد الصبور . يقول :

لذة عندى أن أسمع تغريد البلابل

وحفيف الورق الأخضر أو همس الجداول

وأرى الأنجم فى الظلماء تبدو كالمشاعل

أترى منها أم اللذة منى ..... لست أدرى ؟

ولهذا فإن صلاح عبد الصبور لم يدرج هذه القصيدة " انعتاق " فى أى ديوان من دواوينه (٢٤)، إذن فقد ظل هذا الشاعر فى حالة حيرة وتنقيب وبحث عن نفسه حتى عام ١٩٥٢، لكنه خلال هذا العام نفسه كتب قصيدتين (وفق ما تحت أيدينا من مصادر) لا أتردد فى أن أعتبرهما بدايته الحقيقية فى الشعر الحديث، هما قصيدة " الرحلة " وقصيدة " أبى " .

والقصيدتان نُشرتا بعد ذلك، عام ١٩٥٧، ضمن ديوانه الأول " الناس فى بلادى " . وفيما يتعلق بقصيدة الرحلة فقد أخبرنا هو نفسه فى كتابه " حياتى فى الشعر ص ١٦ " أنه كتبها عام ١٩٥٢، أمَّا قصيدة " أبى " فقد نُشرت فى عدد ٥ يناير ١٩٥٣ بمجلة " الثقافة " وهناك قصيدة ثالثة نُشرت أيضاً بالمجلة المذكورة عدد أول ديسمبر ١٩٥٢ عنوانها " حياتى فى وعود "، وهى قصيدة رومانسية، لعلها من بقايا المرحلة الماضية أو فيها أصداء منها، ولأنه كان يريد أن يتخلص من هذا اللون من الشعر فإنه لم يدرجها أيضاً فى أى ديوان من دواوينه (٢٥) .

نعود إلى قصيدة " الرحلة " وننقل نصها كاملاً . تقول :

الصبح يدرج فى طفولته

والليل يحبو حبو منهزم

والبدر لملم فوق قريتنا

أستار أوبته، ولم أنم

جام وإبريق وصومعة

وسماءُ صيف ثرة النعم

قد كرَّمت أنفاسها رئتى

وتقطرت أنداؤها بفمى

ونجيمــة تغفــو بنافــذتي

لحظت شرودي لحظ مبتسـم

وصــدى لموال يعاودنـي

وحفيف موسيقى من السـدم

ورؤى أنضرها وأقطفـها

وألمهـا وينزها ســـأمي

وعرائس تختال في حلمي

بين الدفوف وضــجة النغم

وأطـل مأخوذاً فتبســم لي

تيجـانها ويهزني ضــرمي

وترودها كفـي فيفجــعني

حسُّ الدمــي وبرودة الصنم

قممي تتكـَّرَّرُ لي مســالكها

من بعــد إلفـي روعة القمم

يا رحلة المعنى على خلدي

قرِّي بجدبي، عانقي عدمـي

xxxxxxxxx

ولىَّ المساء وجوه السحرى

الصبحُ أشرق وجهه الخمرى

يا إخوتى النوَّام، ما أحلـى

حضن الكرى وسذاجة الفكر

وقد قدَّم لنا صلاح عبد الصبور رؤيته لهذه القصيدة فى إطار مفهومه الجديد لمعنى الرحلة، والفرق بينه وبين الشاعر القديم . فالرحلة القديمة كانت تقوم على تشبيه العمل الفنى بالصنعة اليدوية على نحو ما يتضح فى أبيات عدى بن الرقاع العاملى التى يقول فيها :

وقصيدةٍ قد بت أجمع شملها

حتى أقـــوِّم ميلها وسنادها

نظر المثقِّفُ فى كعوب قناته

كيما يقيم ثِقـــافُه منآدهـــا

أمَّا رحلة الشاعر الجديد فتقوم على المفارقة أو الابتعاد فى التجربة الشعرية . كما أن رحلة الشعر هى رحلة المعنى إلى الشاعر لا رحلة الشاعر إلى المعنى . ويقول صلاح عبد الصبور : إن معنى الرحلة ظل ينمو فى نفسه، منذ البداية إلى الآن، ويكتسب أبعاداً جديدة من المفارقة، والنصَب، و الولاء للشعر .

والحق أن هذه القصيدة العمودية تشتمل على كثير من خصائص الشعر الحديث ذكر لنا الشاعر نفسه إحداها . ونحن نضيف إلى ذلك الخصائص التالية :

فالقصيدة تشتمل على روح كونية محلقة : الصبح، والليل، والبدر، والجام، والإبريق، والصومعة، وسماء الصيف، وصدى الموال، و حفيف الموسيقى آتية من السُدم، والعرائس التى تختال فى الحلم وغير ذلك . وكل هذا يأتى فى إطار وحدة الوجود حيث تراسل الحواس، وتداخل العناصر الطبيعية والنفسية : فالصبح يدرج فى طفولته، والليل يحبو حبو منهزم . وإذا كان هذا يتم من خلال الاستعارة إلا أن الجديد فيه يتمثل فى تداخله مع حالة الشاعر النفسية فى تلك اللحظة، إضافة إلى تركيب الصورة، حيث القصيدة كلها صور مركبة لرحلة المعنى تجاه الشاعر من خلال ما يمكن أن نسميه " تداخل العناصر الكونية " حيث نشاهد مع الشاعر جمال العالم اللامتناهى المتجسد فى العناصر المذكورة، وفرحة الشاعر باقتناصها أو العثور عليها كما يدل على ذلك البيتان التاليان :

وعرائس تختال فى حلمى

بين الدفوف وضجة النغم

وأظل مأخوذاً فتبسم لى

تيجانها ويهزنى ضرمى

ولعل أهم ما فى هذه القصيدة – من وجهة نظرى – هو وعى صلاح عبد الصبور بأهمية اللغة . وقد سبق أن ذكرت قوله إن ما استوقفه عند ت . س . إليوت فى مطلع الشباب هو جسارته اللغوية، صحيح أن هذه الجسارة اللغوية كانت تتمثل بصفة خاصة عند إليوت فى استخدامه للغة الدارجة وتوظيفه لمفردات الحياة اليومية فى البناء المحكم للقصيدة، ولكن الاهتمام باللغة على أية حال، خلال النصف الأول من القرن العشرين، كان قد تحول إلى تراث مهم جداً بدءاً من البرناسيين فى منتصف القرن التاسع عشر، ومن بعدهم الرمزيين، ثم الحركات الطليعية فى العقد الثانى من القرن العشرين والأجيال التى جاءت بعد ذلك .

يقول الشاعر الفيلسوف الوجودى ميجيل دى أونامونو (من جيل ١٨٩٨ فى إسبانيا) : " إن ثورية اللغة هى أعمق ثورة نقوم بها، و بدونها تكون الثورة فى الأفكار مجرد مظهر" . وكان الشاعر المكسيكى أوكتابيوباث، والذى انضم فترة للحركة السيريالية، يستوعب العالم على أنه لغة . وله كلمة مشهورة فى

ذلك تقول : " إن شعباً بلا شعر هو شعب بلا روح، وأمة بلا نقد هي أمة عمياء " . وفضلاً عن ذلك فإن الشعر خلال الثلاثين عاماً الأولى من القرن العشرين كان قد خطى خطوات قوية نحو الصفاء فيما سُمِّيَ بالشعر الصافي أو الخالص الذي برز فيه بول فاليري في فرنسا وخورخي جيين في إسبانيا . وهذا الشعر الصافي يتحقق عن طريق النفي أو الرفض : رفض العاطفة والأوصاف والحكايات المسهبة، ومقاومة العناصر اللاواعية في القصيدة، والتعبيرات السائدة، ورفض الإفراط في إمكانيات الفنان، بحيث تجد الروح أنَّه لزاماً عليها أن تبحث بصرامة عن الشكل الشعري المحدد . وهذا نوع من النظام الذي التزم به شعراء هذا الاتجاه حتى يتوصلوا إلى تصفية الشعر وإنقاذه من الوقوع في الثرثرة والفوضى . وأهم ما يميز هذا الشعر هو بحثه الدائب عن الشكل، وصرامته في استخدام الكلمات، ودقته في وضعها وترتيبها . (٢٦) ولا نقول إن صلاح عبد الصبور، في هذه القصيدة، وصل إلى مرحلة تصفية الشعر، بل إن شعره كله لم يدخل ضمن هذا اللون في أي وقت من الأوقات، لكنه اقترب كثيراً في هذه القصيدة، وفي غيرها، من مفهوم الصفاء الشعري، برفضه للعاطفية الذاتية،

واهتمامه باللغة، والبناء أو التشكيل، وبُعده عن الهُلامية وعدم التحديد، وإدراجه للأحاسيس والعواطف ضمن نسق متكامل، وهو ما أطلق عليه فى كتابه " حياتى فى الشعر ص ٢٨ " المقدرة على بناء القصيدة الغنائية . ثم إن الإيقاع يمثل عنصراً حاسماً فى القصيدة التى معنا : إيقاع العناصر الطبيعية والحياتية وما يُرادفها من حالات نفسية متأججة، وتطلعات، وأشواق فضلاً عن إبداع الكلمة بوصفها عنصراً إيجابياً داخل نسق، نابع من تجربة حياتية غامرة وجيَّاشة . كما أن صلاح عبد الصبور، فى هذه القصيدة صار أكثر دقة فى تحديد مشاعره الفيَّاضة بعد أن ترك خلفه الأحاسيس المبهمة . ولهذا نجد الشاعر سعيداً بمسائه، وسعادته بطلوع الصبح لا تقل عن ذلك :

ولىٌ المساء وجوه السحرى

الصبحُ أشرق وجهه الخمرى

يا إخوتى النوُّام، ما أحلـى

حضن الكرى وسذاجة الفكر

وننتقل إلى قصيدة " أبى " ونأخذ منها هنا المقطعين الأول والثانى وفقاً للنشر فى مجلة " الثقافة " لأن القصيدة نُشرت فى

المجموعة الكاملة بدون توزيع للمقاطع، فضلاً عن إدماج عدد قليل جداً من الأبيات مع بعضها البعض. يقول صلاح عبد الصبور :

وأتى نعى أبى هذا الصباح ...
نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوى والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى .

xxx

كان فجراً موغلاً فى وحشته
مطر يهمى وبرد وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمى وبرد وضباب

وأتينا بوعاء حجرى

وملأناه تراباً وخشب

وجلسنا

نأكل الخبز المقدد

وضحكنا لفكاهة

قالها جدى العجوزْ

وتسللْ

من ضياء الشمس موعد

فتفاءلنا وحيينا الصباح

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض فى وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعى أبى .

فهذه القصيدة تحمل كل الخصائص المميزة لشعر صلاح عبدالصبور : جسارة فى استخدام اللغة على طريقة ت . س . إليوت . ومن ثم لم يعد منفراً أن تقرأ بيتاً يقول " وبأقدام تجر الأحذية " . وفى كتاب " حياتى فى شعر " الفصل رقم ٥ يقدم صلاح عبد الصبور تأملات مهمة فى هذا الموضوع، وينقل

مقطعاً من قصيدة إليوت " الأرض الخراب " ترد فيه مفردات التايبست، والشاى، وعلب الصفيح، والغسيل المنشور، والأطقم الداخلية، والجوارب ... إلخ . ولا شك أن هذه اللغة الجديدة مثّلت له صدمة فى البداية، أو لم يحس بها إحساساً كاملاً، لكنه أدرك بعد قليل أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث فى العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعرى منذ أمدٍ ليس بقريب . وكما يقول أيضاً فإنه تأثر بهذه السمة فى عهد باكر، كما نلاحظ فى هذه القصيدة، وفى قصائد أُخرى من بينها " شنق زهران " . وهذه السمة كانت قد صارت سمة عامة عند الشعراء الرواد . يقول عبد الوهاب البياتى فى قصيدة " سوق القرية " من ديوان " أباريق مهشمة "(١٩٥٤) :

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندى قديم

يتداول الأيدى وفلاح يحدق فى الفراغ

وصياح ديك فر من قفص وقديس صغير

" ماحك جلدك مثل ظفرك " و" الطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب " والذباب

والحاصدون المتعبون

والحالمون الطيبون

وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور

كالخنفساء تدب : " قبِّرتى العزيزة يا سدوم !

" لن يُصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم "

وبنادق سود ومحراث ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامى النعاس .

فهذه لغة جديدة فى الشعر العربى تُقابلنا فيها مفردات الأحذية، و التراب، والخشب، والخبز المقدد، وطرق الباب، والحمر الهزيلة، والذباب، والديك الذى فر من القفص، وخوار الأبقار، والمحراث، وسواها . إضافة إلى أن كل هذه المفردات والسياق الذى تنتظم فيه يرد على طريقة السرد القصصى، وكأننا أمام قصة أو حكاية يقدمها لنا الشاعر فى لغة تجمع بين السرد القصصى، والإيحاء الشعرى، والصورة (وتسللْ / من ضياء الشمس موعد)، والوصف الشعرى (كان فجراً موغلاً فى وحشته / مطر يهمى وبرد وضباب / ورعود عاصفة ... إلخ) .

وإذا كان السرد القصصى يعكس عناصر العالم الواقعى، فإن الإيحاء الشعرى، والوصف الشعرى، والصورة تنقل اللغة إلى مستوى آخر يعلو على المستوى الواقعى، أو كما قال النقاد

البنيويون فإنه يمثل نوعاً من الانحراف DESVIACI?N عن اللغة النمطية . وأنا أعتقد أن هذه الخصائص تحتاج إلى تناول أكثر عمقاً وشمولاً واتساعاً ومن ثم نتركها الآن لفرصة أُخرى، يتاح لنا فيها التركيز على هذا الموضوع .

صلاح عبد الصبور متعدد المواهب

من الواضح أن صلاح عبد الصبور في بداياته كان يجرب أنواعاً وأجناساً مختلفة من الإبداع . ففى المجلد الذى أصدرته من مجلة " الثقافة " الأسبوعية (من ١ ديسمبر ١٩٥٢ إلى ٥ يناير ١٩٥٣) الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية وقدَّم له الدكتور محمود فهمى حجازى، نجد صلاح عبد الصبور قد أسهم فى الأعداد الستة إسهامات متنوعة بدءاً من القصيدة المقطعية " حياتى وعود " و" انعتاق "، وانتقالاً إلى قصيدة " أبى " فى آخر عدد، وهى قصيدة دخلت - كما أسلفنا- ضمن إبداعه الجديد، ونشرت بعد ذلك عام ١٩٥٧ فى ديوانه الأول " الناس فى بلادى " . وإضافة إلى ذلك نجد القصة القصيرة المؤلفة والقصة القصيرة المترجمة . ومن النوع الأول هناك قصتان تدور حبكتهما حول الموضوع الأثير فى شعر صلاح

عبد الصبور وهو الناس الفقراء والصعوبات التى يواجهونها. ولنقرأ هذه السطور القليلة منها والتى تقول : "وأحس فجأة بالإشفاق على هؤلاء الناس . إنهم دمى ممزقة يحركها قدر جائر، فإذا شكت كفرت. آمالهم كقبض الريح . هو نفسه بنى له أبوه مجداً سامقاً... وهاهو ذا شئ حائر لا يدرى أين سيلقى به فجر الغد. وهذه الوجوه الشاحبة التى رآها الليلة فى آخر ترام، فيهم عمال أفنوا يومهم بين فكّى آلة لا يعرفون من أمرها شيئاً، ونساء قضين الهزيع الأول من الليل بين أيدى رجال نالوا منهن أقصى ما يناله الرجل من المرأة ... إلخ". أليس هذا هو العالم الذى سوف نطالعه بعد ذلك فى قصائد " الناس فى بلادى" كقوله فى القصيدة التى تحمل نفس هذا العنوان :

بالأمس زرتُ قريتى، قد مات عمى مصطفى
ووسدوه فى الترابْ
لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
وسار خلف نعشه القديمْ
من يملكون مثله جلباب كتانٍ قديمْ
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع

والقصة الثانية فى عدد ٢٩ ديسمبر ١٩٥٢ وعنوانها " الشمعة " وهى قصة طويلة نسبياً، كما أنها مثل سابقتها تنحو نحواً واقعياً، ويمكن أن نصنفها ضمن ما يُسمى بقصص العادات، حيث يقدم لنا حياة أسرة، والشخصية الرئيسية فيها هى شخصية " الست بهية " . والحق أن صلاح عبد الصبور لو وجَّه نفسه ناحية القصة القصيرة لأبدع إبداعاً جميلاً فى هذا الجنس الأدبى، ولكن من الواضح أن الشعر ملك عليه أقطار نفسه .

وفى عدد ٢٢ ديسمبر ١٩٥٢ نجد قصة مترجمة لسومرست موم عنوانها " لويز " . وهكذا يتعدد إنتاج صلاح عبد الصبور بين الشعر، و القصة القصيرة، والترجمة . ويبدو أنه كان يقدم إسهامات أيضاً فى مجال النقد، لأن بهذه الأعداد متابعات نقدية موقعة بحروف (ص . أ . ع)، و متابعات أُخرى موقعة بحروف (أ . ك . ز) وإذا كانت الثانية تشير إلى أحمد كمال زكى وفإن الأولى تشير إلى صلاح الدين عبد الصبور وهو الاسم الذى كان يكتب به فى ذلك الوقت . ومجلة " الثقافة " كان يُصدرها الدكتور أحمد أمين، ويتعاون معه آخرون من كبار الكتَّاب فى ذلك الوقت مثل محمد فريد أبو حديد . وعددها الأول

صدر فى الثالث من يناير سنة ١٩٣٩، و استمرت إلى الخامس من يناير سنة ١٩٥٣ وهو العدد ٧٣٢ . أى أنها - كما يقول الدكتور محمود فهمى حجازى - كانت منارة للفكر على مدى اربعة عشر عاماً كاملاً . وقد ذكر لى الأستاذ فاروق خورشيد رئيس اتحاد الكتَّاب أنهم - وكانوا شباباً واعدين فى تلك الأيام - كُلِّفوا بالإشراف على المجلة فى هذه الأعداد الأخيرة التى نُشرت بالمجلد المذكور، وقد قدموا من خلالها بعض إسهاماتهم الأولى . وهؤلاء هم : فاروق خورشيد، وحسين نصار، وعز الدين إسماعيل، وعبد الغفار مكاوى، وشكرى فيصل، وصلاح الدين عبد الصبور، ومحمود ذهنى، وعبد الرحمن فهمى، ويوسف خليفة، وأحمد كمال زكى، وسواهم . ولاشك أن جميع هؤلاء صارت لهم أدوارهم المتميزة فيما بعد فى ثقافتنا، حيث برز كل منهم فى مجال أو أكثر من مجالات الأدب والفكر والثقافة .

وها هو صلاح عبد الصبور يمثل علامة فارقة فى تطور الشعر العربى المعاصر .

الهوامش

١- انظر نشأت المصرى " صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر"، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ القاهرة، ص ٥٩ .

٢- صلاح عبد الصبور " ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟ "، دار الكاتب العربى للطباعة القاهرة، بدون تاريخ، ص ٦

٣- د. حامد أبو أحمد " الخطاب والقارئ : نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة "، كتاب الرياض، العدد ٣٠، يونيو ١٩٩٦، ص ١٨ .

٤- انظر نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر "، دار العلم للملايين، بيروت، نيسان (أبريل)١٩٨٣، الطبعة السابعة، من أول الكتاب إلى ص ٤٠ .

٥- د. عبد الله محمد الغذامي " المرأة واللغة "، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى، 1996، ص ١٨١ .

٦- د. إحسان عباس " اتجاهات الشعر العربى المعاصر "، عالم المعرفة، الكويت، صفر / ربيع الأول ١٣٩٨ هـ الموافق فبراير (شباط) ١٩٧٨ م، ص ٢١ .

٧- د. عز الدين إسماعيل " الشعر العربى المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " دار الفكر العربى، القاهرة، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ، من أول الكتاب إلى صفحة ٧٨ .

٨- كمال خير بك " حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر"، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص ٤٤ .

٩- انظر اعتدال عثمان، عرض لكتاب " اتجاهات الشعر العربى الحديث " تأليف سلمى الخضراء الجيوسى، مجلة " فصول "، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ٢٧٩ - ٢٨٤ .

١٠- د. أحمد عبد الحى " شعر صلاح عبد الصبور الغنائى : الموقف والأداة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص ٨ .

١١- محمد الفارس " الرؤيا الإبداعية فى شعر صلاح عبد الصبور "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986،ص ١٨ و ٢٠

١٢- انظر د. محمد بدوى " الجحيم الأرضى : قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، . 1986

١٣- مديحة عامر " قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، . 1984

١٤- انظر د. حامد أبو أحمد " عبد الوهاب البياتى .. القيثارة والذاكرة "، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص ٤٧ .

١٥- د. إحسان عباس، المرجع المذكور، ص ٥٦ .

١٦- القيثارة والذاكرة، ص ٦٢ .

١٧- صلاح عبد الصبور " حياتى فى الشعر " دار إقرأ، بيروت ١٤٠١ هـ، الموافق ١٩٨١ م . وهذا المرجع سوف نوظفه داخل المتن من خلال الإشارة إلى الصفحات التى يمكن أن نأخذ عنها بعض المعلومات أو الآراء .

١٨- انظر على سبيل التذكير، بعض هذه الأعمال مثل حوارنا المذكور معه، وكتابنا " عبد الوهاب البياتى فى أسبانيا "، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، . 1992 و كتاب الدكتور محيى الدين صبحى " الرؤيا فى شعر البياتى "، دار الشئون الثقافية، بغداد، . 1988

١٩- انظر مجلة " فصول " (المجلد الثانى - العدد الأول) أكتوبر ١٩٨١ حيث أعد كل من د. حمدى السكوت ومارسدن جونز ببليو جرافيا عن أعمال الشاعر وما كُتب عنه، ولا شك أن الببليوجرافيا تحتاج دائماً إلى إعادة نظر لإضافة كل ما يمكن اكتشافه .

٢٠- ممَّن طبقوا هذا النهج عباس محمود العقاد فى كتابه عن ابن الرومى، والشيخ محمود محمد شاكر فى كتابه عن المتنبى، وكذلك الدكتور طه حسين فى كتابه أيضاً عن المتنبى، وإن كان طه حسين قد اتجه أكثر نحو الجوانب الفنية .

٢١- نقلت هذه الحكاية من كتاب محمد الفارس، المرجع المذكور، ص ١٥٨ . .

٢٢- نقلت بعض المعلومات الواردة فى السطور السابقة من كتاب محمد الفارس المذكور، ومن كتاب " حياتى فى الشعر " لصلاح عبد الصبور .

٢٣- انظر " حياتى فى الشعر " ص ٥٣ و٣٠ و٧١ - ٧٣ .

٢٤- انظر د. أحمد عبد الحى، المرجع المذكور، ص ٣٩ - ٤٠ .

٢٥- فى الببليوجرافيا التجريبية التى قام بها د. حمدى السكوت ود. مارسدن جونز ونشرها المجلس الأعلى للثقافة فى كتاب عام ٢٠٠١ وجدتهما يقولان إن قصيدة " حياتى وعود " نشرت فى مجلة " الثقافة " فى ١٩٥٢/١٢/١ وأعيد نشرها فى ديوان " الناس فى بلادى "، القاهرة، . 1981و قد جعلتنى هذه المعلومة أعود إلى تصفح الأعمال الكاملة مرة أخرى فلم أعثر لها على أثر .

٢٦- انظر " خورخى جيين والشعر الصافى " ضمن كتابنا " قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص ١٣٤ .

النقاد وتلقى الشعر الحديث

تمهيد

إنَّ ظاهرة الشعر الحديث ظاهرة جديدة فى كل أنحاء العالم. وقد جاءت مواكبة لنوع من التغيير فى الرؤية والمنطلقات الفكرية. فبعد أن كانت الرؤية تقوم على محاكاة الطبيعة أو الواقع أصبحت تأخذ مسارات أُخرى فتوغل فى استبطان الذات وترصد ما يمور فيها من أحاسيس وانفعالات وأوهام وهواجس، أو تغوص فيما وراء الحس فى محاولة لاكتشاف الجوانب الأُخرى الخفية فى حياة الإنسان، أو تلجأ إلى التعبير بالرمز لتوليد مجموعة من الإيحاءات التى تُضفى على العمل الفنى جواً من السحر والإبهام والغموض . أمَّا عن عمر القصيدة الحديثة فى أوربا فإنه يتجاوز القرن بعقود قليلة، وذلك منذ أن ظهرت أولى قصائد الحركة الرمزية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على يد رائدها الفرنسى شارل بودلير . وقد تميزت عناصر البناء الجديد للقصيدة بإحلال الخيال محل الواقع، والتأكيد على حطام العالم لا على وحدته، والمزج بين عناصر

متنافرة وناشزة، والتأثير السحرى عن طريق الغموض والإلغاز وسحر اللغة، واعتماد الذهن بديلاً عن العاطفة، وهو ما أطلق عليه بعض النقاد الأوربيين " إطراح النزعة البشرية " وما أسماه الفيلسوف الناقد الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت " تجريد الفن " (١)

وفيما يتعلق بالقصيدة الحديثة فى العالم العربى نجد أن عمرها لم يبلغ بعد الخمسين عاماً، وذلك منذ أن ظهرت أولى تجارب الشعر الحر فى أواخر الأربعينيات الميلادية على يد نازك الملائكة أو بدر شاكر السيَّاب أو غيرهما (وهذه قضية مازال التنازع عليها محتدماً) .

ثم تفاوتت سنوات البدء فى كل بلد عربى حسب طبيعته وظروفه . وإذا أخذنا مثالاً من المملكة العربية السعودية نجد أن بواكير الشعر الحديث فيها تعود إلى منتصف الستينيات تقريباً عندما عقدت جماعة من الشباب العزم على أن تُحدث انتقالة نوعية فى الشعر السعودى تواكب ما كان يُنتجه أضرابهم فى العالم العربى . أخذ هؤلاء الشباب ينشرون، منذ ذلك الوقت، قصائدهم الجديدة فى الصحف والمجلات، ولكن البدء الحقيقى لشعر التفعيلة فى المملكة - كما يقول الدكتور سعد البازعى -

يظل مرتبطاً بظهور أول مجموعة شعرية كُتبت جميع قصائدها على نمط ذلك الشعر، هى مجموعة " رسوم على الحائط " (١٩٧٧) لسعد الحميدين، تلتها مجموعة أحمد صالح " عندما يسقط العرّاف " (١٩٧٨)، ثم امتلأت الساحة الشعرية السعودية بعدد من الأسماء الشابة البارزة مثل على الدمينى، وجار الله الحميد، وعبد الكريم العودة، وعبد الله الصيخان، ومحمد الثبيتى، و محمد جبر الحربى .... إلخ (٢)

ولما كان هذا التوجه الشعرى الحديث جديداً فى كل أنحاء العالم، مع تفاوت فى سنوات البدء - كما أسلفنا - فضلاً عن اختلافه الجذرى عن كل ما سبق من شعر منذ أن عرف الإنسان هذا الفن الأدبى العريق، كان لابد أن تواكبه حركات نقدية تعمل على توضيح الفروق بين الشعر السابق بتاريخه الطويل والشعر الجديد الذى مازال يبحث عن ذائقة تناسبه، ومن خلال توضيح الفروق تبرز الخصائص والسمات التى يوصف بها الشعر الجديد . ولا شك أن كثيراً مما كُتب عن الشعر الحديث ينحو أنحاء أُخرى مثل التركيز على التجربة الشعرية الحداثية فى حد ذاتها بصرف النظر عمَّا سبقها، أو الاقتصار على التحولات التى حدثت فى شعر التفعيلة منذ ظهوره حتى الآن ... إلخ، وكل

هذه الدراسات تظل مطلوبة ومشروعة، ومع ذلك يظل المنحى الخاص بتوضيح الفروق وتقريب الظاهرة الشعرية الحديثة إلى أذهان المتلقين مطلباً مُلحاً فى زمن مازالت فيه جمهرة كبيرة من المتلقين، بل من المثقفين أنفسهم يرفضون الشعر الحديث جملة وتفصيلا . ولا شك أن الساحة العالمية مليئة بالكتّاب الذين برز هذا الجانب التوضيحى فى كتاباتهم وإذا كنا لا نستطيع أن نُلم بهم جميعاً فى هذا التمهيد فإننا سوف نتوقف عند تنظيرات ثلاثة أو أربعة منهم حتى نقف - باختصار - على الجهد الذى بذلوه فى محاولات تقديم القصيدة الجديدة إلى القراء . وكما يقول الشاعر الفرنسى المعاصر رينيه شار " فإن الشعر الحديث يعنى بالكشف عن عالم يظل أبداً فى حاجة إلى الكشف " . وإذا كانت هذه المقولة يمكن أن تنسحب على الشعر القديم فما بالك بالشعر الحديث الذى أوغل فى استبطانه للذات ومحاولة استكشاف الأغوار السحيقة والمعتمة فى حياة الإنسان !! .

بين صورتين

عندما تصدى الناقد الإسبانى المعاصر كارلوس بوسونيو فى كثير من كتبه لمهمة توضيح الأصول الفنية التى تحكم بناء

القصيدة الحديثة عرض لبعض الوسائل الإجرائية التى تمكن القارئ من الكشف عن عالم هذه القصيدة وتقنياتها والأدوات التى تتوسل بها فى الوصول إلى مناطق الإبهار والتأثير والدهشة . وسوف نقتصر فى هذه العجالة على الإجراء الخاص بالتفريق بين الصورة التقليدية والصورة الإيحائية (٣) .

فالصورة التقليدية – كما يُسميها بوسونيو – وهى التى ظلت تُستخدم فى الشعر الأوربى منذ القدم حتى نهايات الحركة الرومانتيكية، تقوم على المشابهة الموضوعية (مادية أو معنوية أو قيمية) التى يدركها الذهن بشكل مباشر بين شئ واقعى يُرمز له بـ " A " و شئ مُتخيل يُرمز له بـ " E " . فعندما يقول أحد الشعراء " شعر من الذهب " يُدرك الذهن على الفور وجه الشبه بين الشعر والذهب، وهو هنا مادى أى الاشتراك فى لون واحد هو " الصفرة " ولاشك أن هذه المشابهة الموضوعية التى يدركها الذهن على الفور تجعل كل الناس يفهمون الشعر القديم حتى ولو كان مغرقاً فى الصنعة مثل شعر أبى تمام، أو كان محلقاً فى سماء الفكر وحكمة الوجود مثل شعر المتنبى .. إلخ، وحتى عندما يأتى التشبيه ضمنياً لا يكون أيضاً عصياً على الفهم مثل قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى

فالسيل حرب للمكان العالى

ففى هذا البيت يشبه الشاعر ضمناً الرجل الكريم العاطل عن الغنى بقمة الجبل الخالية من ماء السيل بعد أن سقط جميعه نحو السفح، لكنه لم يضع ذلك صراحة، بل جاء بجملة مستقلة وضمَّنها هذا المعنى فى صورة برهانية . ومع ذلك فإننا نصل بسهولة وبشكل مباشر إلى الصورة التشبيهية ووجه الشبه . فالكريم يُشبه قمة الجبل، وكل منهما عاطل عن شىء، حيث الأول يخلو من الغنى فى مقابل خلو القمة من مياه السيل برغم كثرتها . وقد يكون وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد على نحو ما نجد فى تشبيه التمثيل مثل قول المتنبى فى سيف الدولة :

يهز الجيش حولك جانبيه

كما نفضت جناحيها العُقاب

أو قول السرَّى الرَّفَّاء :

وكأن الهلال نونٌ لجين

غرقت فى صحيفة زرقاء

فوجه الشبه فى البيتين السابقين غير مأخوذ من تشبيه شىء مفرد بآخر مفرد، وإنما هو مأخوذ من صورة تمثيلية تنطوى

على نوع من التركيب . فالمتنبى لا يريد تشبيه الجيش بالعُقاب، بل إنه يقصد إلى تشبيه الجيش فى حالة معينة هى اهتزاز ميمنته وميسرته حول سيف.الدولة بحالة العقاب فى أثناء نفضها لجناحيها . وقل شيئاً كهذا فى بيت السرِّى الرَّفَّاء. ولكن على الرغم من تركيب الصورة فإنها واضحة ومن السهل إدراكها بشكل مباشر. وما قلناه بشأن تشبيه التمثيل والتشبيه الضمنى ينطبق على صور الاستعارة والكناية وغيرهما من الصور البلاغية . ولهذا يمكن للقارئ العادى سبر أغوار أية قصيدة من شعرنا العربى منذ الجاهلية حتى نهاية الحركة الرومانسية أو بداية الحركة الحديثة . وهذه هى الذائقة الطويلة التى تربَّت عليها الغالبية العظمى من القرَّاء المعاصرين . وما نجده أحياناً من تعقيد فى بعض القصائد القديمة، كالشعر الجاهلى على سبيل المثال، فإن هذا التعقيد لا يتأتى من بناء القصيدة، أو حركتها، أو جوها العام أو منحاها العاطفى أو الذهنى، وإنما يأتى من المفردات الكثيرة التى لم تعد شائعة الاستعمال، ومن ثم فإن هذه النوعية من القصائد لا تحتاج إلا إلى الصبر عليها فى استعمال القاموس . وبمجرد الوقوف على معانى المفردات يمكن لأى قارئ أن يستوعب القصيدة بسهولة .

وأود فى هذه النقطة أن أتوقف قليلاً لأوضح أن هذا التقسيم للصورة، وربط الصورة التقليدية بالشعر القديم لا ينطوى على أى بُعد قيمى، كما أن السهولة فى إدراك وجه الشبه فى الشعر القديم فى مقابل الصعوبة التى سوف نراها فى الشعر الحديث ليست هى الأخرى مجالاً للمفاضلة، بمعنى أن يتصور أحد أن الشعر الحديث هو الأفضل والأبقى والأنفع، وإنما يأتى كل هذا فى إطار رؤيتنا التى تقوم على أن لكل عصر خصائصه، ولكل جيل قيمه وأهدافه ومرتكزاته، وأن نهر الإبداع الإنسانى تيار متدفق لا يعرف التوقف . ومن ثم لابد أن تكون الرؤية شاملة والأحكام متوازنة، فامرئ القيس وطُرفة والبحترى والمتنبى وأبو العلاء وغيرهم باقون فى ذاكرة هذا الجيل وإن أُضيفت إليهم قمم أُخرى مثل السيَّاب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وخليل حاوى وغيرهم .

نأتى على الصورة الثانية، وهى التى يُسميها كارلوس بوسونيو " الصورة الإيحائية " . وهذه خاصة بالشعر الحديث . ويمكن القول إنها بدأت مع بودلير . وهذه الصورة تجعلنا ننفعل دون أن يصل عقلنا إلى إدراك أى وجه منطقى للمشابهة بين " "A" و "E"، أى بين المشبه والمشبه به، لا بشكل مباشر أو غير

مباشر، ويكفينا أن نحس بالشبه العاطفى بين الشيئين . ويصف بوسونيو هذه الصورة بأنها غير عقلية، وأنها أيضاً ذاتية . أما كونها غير عقلية فلأنها لا تعتمد على وجه منطقى للمشابهة كما أسلفنا، وكونها ذاتية فلأنها مستخلصة من انفعال عاطفى إزاء البيت أو القصيدة . واستخلاص وجه الشبه عن طريق الإحساس العاطفى لا يتعارض مع خاصية رئيسية من خواص الشعر الحديث وهى اعتماده على الذهن كما سوف نرى فيما بعد . ويمثل كارلوس بوسونيو للصورة الإيحائية بالمثال التالى :

" العصفور مثل قوس قزح "

ففى هذا المثال نجد العصفور "A" أو المشبَّه، وقوس قزح "E" أو المشبه به متباعدين فى الظاهر، ولكنهما يثيران لدى القارئ شعوراً متماثلاً : إنه الشعور بالبراءة الذى نستقبله فى شيء من الحنان . وبهذا فإن العصفور (A) و قوس قزح (E) يتشابهان عاطفياً فى معنى غير معقول، أى على عكس ما يحدث فى الصورة التقليدية التى يتسم فيها وجه الشبه بالعقلانية والمنطقية . وهكذا فإن (A) و(E) يتشابهان فقط فى شيء واحد، هو أنهما قد أصبحا رمزين لمرموز واحد، أى أن العصفور

وقوس قزح على الرغم مما بينهما من تباعد فى العقل والمنطق قد صارا ينتظمان عاطفياً فى وجه شبه واحد هو البراءة . وهذا المعنى لا ينطبق عليهما فى الواقع ولكن التعبير بهذا الشكل يُعطينا انطباعاً عاطفياً بأنهما كذلك . ويصل إلينا وجه الشبه على النحو التالى :

الجانب الواقعى : العصفور (= صغر الحجم، خفة، عدم قدرة للدفاع عن النفس = طفل صغير غير قادر على الدفاع عن نفسه = طفل برئ = براءة) = عاطفة البراءة فى وعى الشخص .

الجانب غير الواقعى : قوس قزح (= ألوان مغسولة، نظيفة، صافية = صفاء = طفل صاف = طفل برئ = براءة) = عاطفة البراءة فى وعى الشخص .

وهكذا فإننا من خلال عاطفة البراءة الموضحة إجرائياً نستطيع أن نحس بالطاقة الشعرية فى البيت المذكور "العصفور مثل قوس قزح". وإذا أصر قارئ ما على أن يرى وجهاً عقلانياً منطقياً للمشابهة بين العصفور وقوس قزح، فإنه لن يصل إليه بسهولة وحتى لو وصل إلى نوع من المشابهة، فإنها سوف تكون عرضة لعشرات من التخريجات أو الاستنتاجات الأخرى التى يكون لها نفس الحق فى المنافسة والإدلاء بدلوها فى إطار

ما يُسمى بمسألة " الاختلاف " التى صارت قاسماً مشتركاً فى كل التيارات النقدية الأخيرة . ولهذا فإنى أرى أن معظم ما جاء من كتابات نقدية تحت عنوان " إنتاج الدلالة فى شعر هذا الشاعر الحديث أو ذاك " هو نوع من الاعتساف الذى مارسه البعض بحق الشعر الحديث . وليس معنى هذا أن نستبعد البحث فى المعنى أو الدلالة فى الشعر الحديث، بل ينبغى أن نفعل ذلك ونحن على وعى بطبيعة هذا الشعر وخصائصه، التى تستعصى فى كثير من الأحيان عن تقديم أى معنى، لأنه لم يعد مطلوباً من الشعر أن يقدم معنى بل الأهم من ذلك أن يثير انفعالاً، وأن يُحرك الكوامن، وأن تصير له فى النفس أصداء تشبه أصداء السحر أو الأنغام التى لا نصل إلى معنى لها وإنما نحس بالانفعال والتجاوب معها . ولهذا كان - ومازال - للشعر الحديث ارتباط قوى بالموسيقى، و حتى إذا لم يكن هناك إيقاع وزنى للقصيدة فلابد أن يُستعاض عنه بالإيقاع الداخلى على النحو المفصل فى عدد كبير من الكتب التى درست الظاهرة الإيقاعية فى الشعر الحديث . ومما يُروى حول ارتباط الشعر بالموسيقى والأنغام، وخاصة الشعر الحديث، أن الشاعر الرمزى بودلير حضر ذات مرة عرض إحدى مؤلفات فاجنر الموسيقية

فظل لعدة أيام يهيم من مقهى إلى مقهى محاولاً البحث عن فرقة موسيقية تستطيع أن تقدم مرة أخرى ما صار مستكناً فى ذاكرته المستقبِله (بكسر الباء). ومما قرأناه لبول فرلين (من كبار شعراء الرمزية أيضاً) فى هذا الشأن قوله :

بالموسيقى أيضاً ودائماً

ليكن شعرك هو الشىء المحلق

حتى ليحس المرء بأنه يخرج من الروح متوجهاً

نحو سماوات أخرى ونحو حب آخر (٤) .

وثمة قضية أخرى تتصل بالسابقة كان من نتيجتها المباشرة اختلاط الحابل بالنابل فى الشعر الحديث، هى ما يمكن أن نسميها " بالإيهام النقدى " . وذلك أن الكثيرين سواء ممن يكتبون الشعر أم من المتلقين قد تصوروا أن الشعر الحديث ليس إلا انتقالاً من عمود الشعر إلى شعر التفعيلة، ومن ثم فإن كتابته على هذا النحو تعطيه حق الدخول فى هذا الاتجاه الجديد، وقد ساعد على رسوخ هذه الظاهرة بعض المناهج الشكلية التى لم تفرِّق، عند التحليل، بين قصيدة حقيقية وأخرى مفتعلة أو دخيلة . ولا شك أن هذا تصور خاطئ لمفهوم الشعر ولمفهوم الحديث فى آن . فالشعر، حتى القديم منه، له شروط

أشار إليها المرزبانى فى موشحه بقوله : " ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما". والشعر الحديث له خصائص تضاف إلى ما أنجزه النقاد القُدامى عن الشعر عامة . وليس كل من كتب قصيدة على النمط التفعيلى شاعراً حديثاً، أو حتى يستحق الدخول فى ساحة الشعر ! .

نعود إلى الصورة الإيحائية لنمثل لها من الشعر العربى الحديث بأبيات من قصيدة " تلويحة لمليحة أخرى للمطر " لعبد الله الصيخان . تقول :

مطر لا مطر

مطر وجهها ويداها تراب

وهذا الذى يتنامى على مرفقيها له ثمر

كالغياب

وهنا نجد ثلاثة تشبيهات هى تشبيه وجهها بالمطر، ويديها بالتراب، وثمر يتنامى على مرفقيها بالغياب . ولنتوقف عند التشبيه الأخير لنجد الشاعر قد شبه ثمر شئ يتنامى على مرفقيها بالغياب، وهذا الشيء ينبغى أن يكون نباتاً لأن له ثمراً، ولأنه يتنامى، لكنه نبات سحرى أو أسطورى لأنه لا يتنامى على

أرض خصبة بل على مرفقى امرأة، أما ثمره فإنه يُشبَّه بالغياب، أى أنه حاضر وغير حاضر فى آن، ومن ثم فإنه يأتى منسجماً مع المطر واللامطر، ومع الوجه المطر واليد التراب، أى أنه يأتى ولا يأتى، و يُمطر ولا يمطر، ويثمر ولا يثمر . ونحن إذا بحثنا عن الصورة فى هذا الشعر على أساس عقلانى أو منطقى سوف نجدها تفلت منا مثلما يفلت الماء من يد قابضه . ومن ثم فإن علينا أن نتلقَّاها دون أن نكد ذهننا فى البحث عن دلالات عقلية منطقية، خاصة وأن مثل هذا الشعر مؤهل لأن يصل إلينا عن طريق الانفعال العاطفى . ولا شك أن أى قارئ مهما كان موقفه من الشعر الحديث لابد أن ينفعل بهذه الأبيات وأمثالها، لأسباب كثيرة من بينها إيقاعاتها المترابطة المنسجمة، وبناؤها لعالم أسطورى متلاحم، ومزجها بين عناصر متنافرة، وإحلالها للخيال محل الواقع، ودخول كل هذا فى نسق إبداعى متكامل وحس شعرى مثير للدهشة . ولاشك أن الشاعر الذى يستطيع أن يُبدع هذه الكلمات ويضعها فى نسق حداثى لابد أن يكون على وعى بسمات الشعر الحديث وخصائصه، ولابد أن يكون ملماً بكل أو معظم الأعمال الحديثة فى الشعر العالمى والعربى . ومن هنا ارتبطت القصيدة الحديثة بما يُسمى بالنزعة التثقيفية . وقد حدد

الناقد الإسباني جيرمو كارنيرو معاني هذه النزعة في نقاط ثلاث نذكر من بينها " امتلاك الشاعر لثقافة تظهر بصورة طبيعية وتلقائية في فعل الكتابة، طالما كان ينطلق من التكافؤ بين الخبرة اليومية والخبرة الثقافية، حتى يؤدى إلى حدوث تعديلات في الحساسية تتأتى منها ضرورة المعرفة والمعرفة الذاتية التي تجيب عنها الكتابة " (٥) وهذه المعرفة والمعرفة الذاتية تنتقل، بفعل الانفعال العاطفي، إلى المتلقي الذي يُحس بكل ما تزخر به الأبيات من شاعرية .

النقاد العرب وتلقى الشعر الحديث

ارتبطت " الوضعية العلمية " في القرن التاسع عشر بوضعية أُخرى عُرفت باسم " الوضعية التاريخية " . وهذه الوضعية – كما هو معروف – كانت تُضفي على الكتابات العلمية صفة الإطلاق . وجاء كثير من الكتّاب والمفكرين في القرن العشرين وشككوا في هذه الوضعية، ومن هؤلاء الفيلسوف التحليلي أ . س . دانتو الذي قال بالطابع المؤقت للمعرفة العلمية . وله كلمة في ذلك تقول : " إن معرفتنا بالماضي يُحددها بصورة واضحة جهلنا بالمستقبل " . وقد أيَّد المؤرخ كارل – جورج فابر هذه

النظرية، ورأى فى مؤلف له صادر عام ١٩٧٦ أن دراسة التاريخ ما هى إلا دراسة للخبرة، وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خلال المعارف المضافة . وقال فابر إن النمو الكمِّى، أى قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضى، يعنى أنه يحدث فى الوقت نفسه تغيير كيفى فى المحصِّلة النهائية للماضى، ومن ثم فإن كل جيل لابد وأن يعيد كتابة التاريخ (٦)

وإذا كانت هذه النظرة تُطبق على المعارف التاريخية المنسوبة إلى الماضى فما بالك بالمعارف المرتبطة ارتباطاً قوياً باللحظة الحاضرة والآفاق المستقبلية مثل النقد الأدبى الذى يُرجى منه أن يفتح مجالات جديدة، أو أن يكتفى - على أقل تقدير - بمواكبة الأعمال الأدبية، وهى أعمال لا تتوقف عن التطور والنمو على فترات متلاحقة وخاصة فى العصر الحديث . ولعل هذا هو الذى وجَّه الناقد الألمانى هانز روبرت ياوس للأخذ بفكرتى " النموذج " و" الثورة العلمية " فى نظريته عن التلقى، وهما فكرتان استقاهما من كتابات الفيلسوف توماس س . كون، وخاصة كتابه " بنية الثورات العلمية " الذى أكَّد على أن التطور فى العلوم تُشخِّصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة . وقد طبَّق ياوس ذلك على الكتابات الأدبية . (٧)

وقد قمت بعملية رصد للكتابات النقدية التى تناولت ظاهرة الشعر العربى الحديث، ومن خلال هذا الرصد لمست صدق هذه النظرة التى تقول بالطابع المؤقت للمعرفة . ومن ثم أرى أن أهم صفة يمكن أن يتميز بها الخطاب النقدى العربى منذ الخمسينيات إلى الآن هى التنوع والاختلاف وفقاً للمفاهيم والمصطلحات والرؤى السائدة فى كل فترة، وغير ذلك من أفكار وآراء تُسهم فى توجيه الكتابات الإبداعية والنقدية نحو مسالك ودروب مرتبطة ارتباطاً قوياً باللحظة التاريخية التى نشأت فيها . ومن هنا فإن ثقافتنا فى أمسِّ الحاجة إلى كتابة تاريخ للخبرة الجمالية فى الأدب العربى المعاصر .

ولأننا لا نريد لهذه الدراسة أن تتشعب لتشمل النقطة السابقة فإننا سوف نكتفى هنا بمجرد ذكر بعض الأعمال النقدية التى تناولت ظاهرة الحداثة فى الشعر العربى، ثم نتوقف عند عملين أو ثلاثة فقط تركز على قضية تلقى هذا الشعر . وسوف نكتشف من ذكر أسماء بعض المؤلفين وعناوين كتبهم أن الحركة النقدية العربية لم تتوان عن التعريف بالشعر الجديد، ولم تتقاعس أو تتخلف عن مواكبته، بل إن أحد الدواوين الجديدة فى الشعر الحر وهو ديوان " أباريق مهشمة " (١٩٥٤) للشاعر

عب الوهاب البياتى نشرت عنه بعد صدوره بفترة قليلة جداً دراسة موسعة للناقد الدكتور إحسان عباس تحت عنوان " عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث " . ثم توالت الدراسات عن الشعر الجديد التى أنجزها نقاد أو نقاد /شعراء مثل جماعة مجلة " شعر " والدراسات البارزة لأدونيس ويوسف الخال وغيرهما . وكتاب نازك الملائكة الشهير " قضايا الشعر المعاصر " نشرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢ . ثم أخذت الساحة العربية فى كثير من البلدان تشهد ظهور الكثير من الكتب المتخصصة فى درس الشعر الحديث وتوضيح قضاياه وأبعاده الفنية مثل كتاب " قضية الشعر الجديد " للدكتور محمد النويهى، و كتاب " الشعر العربى المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " للدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور إحسان عباس وكتابه " اتجاهات الشعر العربى المعاصر "، وكمال خير بك " حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر " ... إلخ . وفى العقد الماضى امتدت الحركة النقدية الحداثية لتشمل كل بلدان العالم العربى : من المغرب إلى العراق والشام وشبه الجزيرة العربية . ومما نذكره فى هذا الصدد كتاب الناقد المغربى محمد بنيس " الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاته "، والنقاد

المصريين مثل الدكتور صلاح فضل فى كثير من أعماله التطبيقية، والناقد السعودى الدكتور عبد الله الغذّامى فى كثير من مقالاته الموزعة فى كتبه، والنقاد اللبنانيين والسوريين وغيرهم . وكما أسلفت فإنى سوف أشير هنا إلى ثلاثة كتب تناولت ظاهرة الشعر الجديد من منظور التلقى أو قريباً منه وهى : " قضية الشعر الجديد " لمحمد النويهى، و" فى معرفة النص " ليمنى العيد، و" تشريح النص " لعبد الله الغذّامى . والكتاب الأول نُشرت طبعته الأولى فى الستينيات الميلادية، على حين نُشر الكتابان الآخران فى الثمانينيات . وهذا الفارق الزمنى ينعكس - بلا شك - على طريقة البحث فى الكتاب الأول، وطريقة البحث أو بالأحرى المنهجين المتبعين فى الكتابين الآخرين . وهذا أيضاً يؤكد الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، وإن كان هذا الطابع لا ينفى أهمية السابق، بل يؤكد الفكرة الأخرى التى تقول بالإضافة بمعنى أن الإضافات الكمِّية تؤدى إلى حدوث تغيير كيفى فى المعرفة العلمية المتصلة بأية ظاهرة من الظواهر طبيعية كانت أو غير طبيعية . وسوف نتوقف فى هذه الدراسة عند الكتاب الأول فقط من هذه الكتب الثلاثة، تاركين الكتابين الآخرين لفرصة أُخرى .

قضية الشعر الجديد

صدرت الطبعة الأولى من كتاب " قضية الشعر الجديد " للدكتور محمد النويهى عام ١٩٦٤ . وكانت القضية الأساسية فى هذا الكتاب – حسبما ورد فى مقدمته – هى محاولة التدليل على أن الشعر الجديد، بالرغم من كل ما أثار من معارضة واستنكار، ومع التسليم بما وقع فيه أحياناً من الخطأ والشطط، لا يدخل على لغتنا العربية شيئاً ينافى طبيعتها، ولا يُقحم على شعرنا العربى عنصراً يجافى عبقريته الخاصة، إذا سمحنا لهذه الطبيعة وهذه العبقرية بالنمو الطبيعى والاتساع المشروع . وكان الكتاب دفاعاً عن الشعر الجديد فى مسألتين هما :

١– مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية التى يتكلمها الناس فى واقع حياتهم .

٢ – مسألة الشكل الشعرى الجديد الذى خرج على عدد من القواعد العروضية القديمة، والذى بشَّر بابتكار نظام إيقاعى جديد يختلف عن الأساس الإيقاعى للشكل التقليدى . وقد استأنس المؤلف فى بحثه لهاتين المسألتين بأقوال ودراسات الشاعر الناقد الإنجليزى ت . س . إليوت الذى كان له تأثير واضح وقوى على شعراء الريادة العرب فى الخمسينيات .

وعندما عاب مصطفى عبد اللطيف السحرتى على الكتاب (فى مقال ظهر بمجلة الرسالة فى عددها التاسع والأربعين فى ٢٥/٦/١٩٦٤) خلوه من النماذج المنوعة التى تبين قيمة الشعر الجديد، ما عدا بعض المقطوعات لشاعر واحد هو صلاح عبد الصبور رد النويهى على ذلك بأن السحرتى مُحق فى ملحوظته هذه، ولكنه برر هذه الظاهرة بقوله إنها لا تتفق مع هدفه المحدد من الكتاب الذى يعمل على استكشاف الأسباب العميقة والعقد المريرة التى تصد الناس عن هذا الشعر وتجعلهم يصممون آذانهم ويُغلقون قلوبهم . ثم يتساءل النويهى : " ولست أدرى هل يوافقنى الأستاذ السحرتى على أن هدفى فى حد ذاته غرض يستحق أن يُستهدف وأن يوضع له كتاب ؟ ثم أضاف : " حين قصرت الكتاب على هذا الغرض كنت أعتزم أن أتبعه بآخر أحقق فيه ما يريده الأستاذ السحرتى من الدراسة الفنية لروائع هذا الشعر . وأنا أرجو أن أتمكن من هذا فى فرصة مقبلة "(٨) . وقد حقق النويهى بعض هذا فعلاً فى الإضافات التى وردت على الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٧١، حيث تناول بالتحليل قصائد كاملة لصلاح عبد الصبور (قصيدة " أغنية فى فينا " من ديوان " أحلام الفارس القديم ")، و جيلى عبد الرحمن

(قصيدة " أطفال حارة زهرة الربيع " من ديوان " قصائد من السودان " الذى يضم اشعاراً لشاعر سودانى آخر هو تاج السر الحسن)، وديوان " قلبى وغازلة الثوب الأزرق " لمحمد إبراهيم أبو سنَّة ... إلخ . وكان السحرتى قد اتهم النويهى أيضاً بالمبالغة فى ادعاء وجوب اقتراب الشعر من لهجة الحديث الحية، وقد رد النويهى على ذلك بأنه لم يقتصر على الأخذ من إليوت لمجرد المحاكاة والتقليد، بل حاول أن يدلل على صحة كلامه بالنظر فى الطبيعة الأصيلة لشعرنا العربى القديم . وكان النويهى قد أخذ مثالاً من الشعر الجاهلى لشاعر مجايل لامرئ القيس هو الجميح الأسدى ورد فى كتاب " المفضليات " الذى جمعه المفضل بن محمد الضبى . وهذه القصيدة مطلعها :

أمست أمامة صمتا ما تكلمنا

مجنونة أم أحسَّت أهل خروب

مرت براكب ملهوز فقال لها

ضرى الجميح ومسيه بتعذيب

وقد حلل النويهى هذه القصيدة ورأى أن سر عظمتها نابع من قربها من لغة الحياة اليومية لأن موضوعها مشاجرة زوجية بين الشاعر وزوجته . ولهذا يرد فى هذا التحليل كثير من

الأمثال والأقوال العامية المصرية . بل إن النويهى يعرض البيت فى كثير من الأحيان بما يقابله من اللهجة العامية ليقول : انظروا ها هى اللغة قريبة جداً من لغة الحياة اليومية حتى أننا لو استبدلنا بهذه اللغة الفصيحة لغة عامية من أيامنا هذه ما حدث أى خلل فى دلالات الأبيات!! . أمَّا عن الاستعانة بإليوت فيقول النويهى إنه لم يفعل ذلك إلا ليدلل على أن المرحلة الشعرية الراهنة (فى الستينيات) تسودها عوامل مشابهة للعوامل التى دفعت إليوت إلى كتابته المذكورة، وأننا، من ثم، فى أمس الحاجة إلى نظير ثورة إليوت على المصطلح الشعرى السائد، ودعوته للعودة إلى الاقتراب من لغة الحديث الحية . وقد خاطب النويهى محاوره قائلاً : " ولا أظن الأستاذ السحرتى سيخالفنى فى طغيان أسلوب الاصطناع والتفخيم أو المبالغة فى الترقيق فى أغلب تقديرنا الأدبى السائد . وقد بلغ هذا الأسلوب عندنا نهاية استغلاله حتى اسْتُنْفِذْ . وتاقت النفوس الحساسة والأذواق الناضجة إلى تعديل هذا الذوق المسيطر " (٩) أى أن النويهى كان يرى فى الشعر الجديد ثورة ضد توجهين هما : التوجه القائم على عمود الشعر والذى كان يُبالغ فى الصنعة والتفخيم، والتوجه الآخر الذى كان يمثل امتداداً للحركة

الرومانسية والذى بالغ هو الآخر فى الترقيق، ولم يعد مناسباً لروح العصر ،ومن ثم جاء الشعر الجديد لسد الفراغ الناشئ عن انتكاسة التوجهين المذكورين .

ونحن بعد أكثر من ثلاثين عاماً على صدور الطبعة الأولى من كتاب " قضية الشعر الجديد " نقول إن هدف الناقد فى حد ذاته كان نبيلاً ومشروعاً، فقد أراد الدفاع عن الشعر الجديد ضد الخصوم الكثيرين الذين كانوا ينهالون عليه بالنبال فى ذلك الوقت . وهو، فى دفاعه هذا، رأى أن يستعين بإليوت ونظريته حول اقتراب الشعر الحديث من لغة الحياة اليومية وربطه ذلك بموسيقى الشعر . لكنه أى النويهى، رأى أن أفضل تبرير لهذه النظرية الإليوتية، أو بتعبير آخر افضل برهان عليها فيما يتعلق بالشعر العربى هو أن يعود إلى ما أسماه بالطبيعة الأصيلة فى شعرنا القديم والتى مثَّل لها بالقصيدة المذكورة للجميح الأسدى، فضلاً عن مناقشاته ومداولاته الأخرى فى هذا المضمار . ونبل الهدف هنا وارتباطه بالحجج والبراهين المسوقة يعزز ما طرحناه من قبل عن الطابع المؤقت للمعرفة وانسجامها مع اللحظة التاريخية التى ظهرت فيها . وتُعدُّ هذه من أبرز النظريات التى عرضت لها نظرية التلقى خاصة عند مدرسة

كونستانز الألمانية وأبرز ممثلين لها وهما هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر .

لكن نبل الهدف لا يبرر المنزلقات التى وقع فيها الدكتور النويهى، ومن بينها اعتماده على إليوت بوصفه مصدراً وحيداً . وهذا ما عابه عليه بعض معاصريه - كما أسلفنا - وإن كانت اللحظة التاريخية فى ذلك الوقت والمعارف السائدة لم تسعفهم بالوقوف عند جذور المشكلة لطرح البدائل المناسبة . والمقالة التى بدأ بها النويهى كتابه ترجمة لجزء من محاضرة عنوانها " موسيقى الشعر " ألقاها ت . س . إليوت فى جامعة جلاسجو عام ١٩٤٢، ونشرتها الجامعة فى تلك السنة ثم أعيد نشرها مرات فى مختلف المجموعات النقدية . ونحن الآن عندما نضع هذه المحاضرة فى سياقها التاريخى نرى أنها لا تصلح على الإطلاق لتبرير ظهور الشعر الجديد فى ثقافتنا المعاصرة والدفاع عنه . ذلك أن اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية لم يكن أحد الأهداف البارزة فى نشوء هذه الحركة، بل إنه فى حالة وجوده على النحو الذى فصّله الدكتور النويهى كان يعتبر هدفاً ثانوياً جداً . إن نشأة الشعر الحديث فى الثقافة العربية ظاهرة شديدة التعقيد، ومن ثم فإن حصرها فى عنصر أو هدف

محدد ما هو إلا تبسيط للظاهرة وإبعاد لها عن الآليات الفاعلة التى حكمت هذا الظهور، والذى جاء هو الآخر شديد التعقيد سواء فيما يتعلق بقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - حسب تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل - أو فيما يتعلق ببناء القصيدة التى أخذت أشكالاً محكمة فى كثير من الأحيان، وظل هذا الإحكام يتطور عاماً بعد عام حتى رأيناه يصل إلى حافة الغموض فى قصائد أدونيس وسواه من جماعة " شعر " ثم يُصبح شديد الإحكام عند آخرين مثل محمد عفيفى مطر، وشعراء السبعينيات من بعده .

وكل هذا حدث فى غضون سنوات قليلة جداً لا تزيد على العشرة . ولو أن اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية كان هو التوجه الأساسى فى شعر الحداثة ما حدث نكوص بمثل هذه السرعة عن هذا الهدف، حتى إذا افترضنا مع الدكتور النويهى - أن شعر الرواد كان بالفعل قريباً من اللغة المذكورة . والآن تشهد الساحة الشعرية العربية وخاصة حول قصيدة النثر أحاديث أُخرى عن لغة الحياة اليومية، ولكن هذه قضية أُخرى .

ويَحْسُن بنا أن نتوقف قليلاً لنلخص بعض ما جاء فى محاضرة ت . س . إليوت، ثم نواصل مناقشة كتاب الدكتور

النويهى . يقول إليوت إن الشعر الإنجليزى تأثر بمؤثرات إيقاعية مختلفة جاءته من مصادر شتى (ذكر لغات أوربية كثيرة من بينها اللغة اللاتينية)، ولكن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة أقوى من جميع هذه التيارات والتأثيرات التى جاءت من الخارج أو من الماضى . هذا القانون هو أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التى نستعملها ونسمعها . ويلح إليوت على أهمية الموسيقى فى الشعر قائلاً إن بين الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً، وكلنا يعرف - هكذا يقول - أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منثورة . ثم يقول إليوت ما نصه : " وهكذا نُدرك أن الشعر يحاول أن يحمل من المعانى أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدى، وأن موسيقى الشعر هى التى تمكنه من الوصول إلى تلك المعانى ولكن الشعر برغم ذلك يظل حديث شخص إلى شخص آخر، ولو كان شعراً يُتغنى به، فليس الغناء إلا طريقة أُخرى من طرق الكلام " . ونمضى مع المحاضرة فنجدها تقوم بما يُشبه اللف والدوران لهذه العناصر الممثلة فى المعنى والموسيقى واقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية . (١٠) ويأتى الدكتور النويهى فيلتقط هذه العناصر ويستثمرها فى الدفاع عن الشعر العربى

الجديد، مضيفاً إلى ذلك ما أسماه الطبيعة الأصيلة فى شعرنا القديم التى رأى أنها هى الأخرى تتمثل فى الشعر القريب من لغة الحياة اليومية .

ولكن محمد النويهى، فى محاولته المستميتة، الدفاع عن الشعر الجديد نسى أن يضع محاضرة إليوت فى سياقها الفنى والتاريخى . وهذا منزلق خطير نقع فيه كثيراً نحن النقاد العرب، إذ يحدث فى كثير من الأحيان أن يُنتزع الشئ من سياقه، ومن ثم يأتى الكلام بعد ذلك أقرب إلى الإيهام منه إلى الرصد الموضوعى الشامل (١١) لقد أُلقيت محاضرة إليوت ونُشرت عام ١٩٤٢، وبالتالى كان لابد أن توضع ضمن ثلاثة سياقات كبرى هى : سياق العمل الإليوتى نفسه، وسياق الشعر الإنجليزى والأمريكى، وسياق الشعر فى أوربا والعالم بصفة عامة . ونحن نفضل أن نتناول الآن هذه السياقات مجتمعة لتداخلها فيما بينها . إن محاضرة إليوت عن " موسيقى الشعر " عام ١٩٤٢ جاءت فى مرحلة متأخرة من حياته (توفى عام ١٩٦٥)، وقد سبقتها مرحلة أو مراحل أُخرى فى شعره وسمت بالغموض، كما ذكر ذلك الدكتور النويهى نفسه، إذ أشار فى نبذته التعريفية بإليوت (ص ١٨ - ١٨) إلى أن خصوم الشعر

العربى الجديد ينعون على الشعراء أخذهم عن هذا الأجنبى الغريب الذى يمتلئ شعره بغموض قد يصلح لأهله لكنه لا يصلح لنا . ثم يعلق النويهى على ذلك قائلاً : " لذلك تجد أكثر ما يُذكر فيه اسم إليوت فى جدلنا هذه الأيام هو فى جدال عن غموض الشعر الحديث، بين مدافع عن هذا الغموض وذام له، وهذا أمر يُؤسف له كثيراً حتى لنخشى أن يظن القارئ العربى أن إليوت ليس له من ميزة فى فنه إلا هذا الغموض، وأنه لم يقدم لشعرنا الجديد مثلاً يُحتذى سواه " . وهذا الكلام للنويهى نفسه يدل على أن شعر إليوت مرَّ بمراحل، ومن ثم فإن موضوعية البحث العلمى كانت تقتضى عند مناقشة نشوء ظاهرة ما والدفاع عنها أن تتطابق البدايات . أمَّا انتقاء مرحلة واتخاذها أساساً للانطلاق فهذا أمر يؤثر بالسلب على نتائج البحث . وقد برر النويهى هذا الانتقاء قائلاً : "إن لإليوت – فى شعره ونقده معاً – مذهباً أجدر بالاهتمام، و أقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على السواء" وبعد أن أشار إلى هذا المذهب الذى عرضنا له فيما سبق قال : "فهذه هى الناحية الخصيبة حقاً فى مذهبه الشعرى، بل هى التى أفاد منها خيرة شعرائنا الجدد فائدة قيمة، ولذلك جعلناها نقطة البداية فى كتابنا هذا"(ص١٥). وكما

هو واضح فإن هذا التبرير لا يثبت أمام التمحيص الدقيق خاصة إذا انتقلنا إلى السياقين الثانى والثالث .

ومن المعروف أن الشعر العالمى فى الأربعينيات من هذا القرن الميلادى، بل قبل ذلك بعقد أو أكثر كان يتجه نحو ما سُمىَّ بأدب الالتزام، و هو تيار أخذ يتخلى عن توجهات الإحكام والغموض التى سادت فى الشعر من أواخر القرن التاسع عشر (المذهب الرمزى) حتى أواخر العقد الثالث من هذا القرن . وهذه الفترة هى التى شهدت ظهور ما سُمىَّ بالشعر الصافى والمذاهب الطليعية والسيريالية وغيرها . ثم جاءت الثلاثينيات فاندفع الشعراء وخاصة الجدد، بفعل الأيدلوجيات الجديدة، نحو تيار الالتزام الذى حمل مهمة الدفاع عن الطبقات الكادحة والمهمشة، وتخلى عن الصنعة من أجل التأثير فى جمهرة المتلقين، ولاشك أن الشعر الإنجليزى كان رافداً من روافد الشعر العالمى، وأنه لم يكن بمعزل عما يدور فى العالم وهذا ما أشار إليه النويهى أيضاً عندما دافع عن الشعراء العرب المتهمين من قبَل الخصوم بالتأثر بالشعر الأجنبى فقال : " لقد أخذ الشعر الإنجليزى فى عقوده المتعاقبة من كل أشعار العالم المعروفة، وكان يتغير المصدر الأساسى لإلهامه كل عقد من

السنين تقريباً . تارة يأخذ من الأدب الفرنسي، وتارة يلجأ إلى الأدب الألماني، ثم يعود إلى الفرنسي، ثم يستكشف الإيطالي والإسباني والفارسي، ثم يتجه إلى الروسي ... إلخ " (ص ١٢٨) . فهذا التوجه الأخير، إذن، في شعر إليوت يقابل توجهاً جديداً في شعر الحداثة العالمي استمر حتى منتصف الستينيات تقريباً عندما بدأ شعراء السبعينيات يعودون مرة أُخرى إلى الاتجاهات المحكمة الغامضة . ولا شك أننا إذا أردنا مناقشة قضية شعرنا الجديد، وأردنا الدفاع عنه ضد هجمات الخصوم واستأنسنا ببعض النظريات الأجنبية فينبغي أن توضع النشأة والتطور الزمني في الاعتبار، فلا أقارن نشأة شعرنا الحديث بمرحلة متأخرة في شعر إليوت وفي الشعر الحداثي الإنجليزي والعالمي، بل أعود في الإنجليزية مثلاً إلى شعر إدجار ألن بو، من القرن التاسع عشر، وهو الشاعر الذي كان له تأثير كبير في ظهور الحركة الرمزية في فرنسا، أو أبدأ من الثورة التي أحدثها إليوت في أشعاره الأولى، أو أنطلق من ظهور شعر الحداثة في الآداب العالمية الأُخرى، حتى إذا طبقت مقولات من هذا القبيل على ظهور الشعر الجديد عندنا كان للحديث مصداقية مبررة .

ولا شك أن هذا الخروج على السياقات فى كتاب " قضية الشعر الجديد " يؤثر على مجمل الأبحاث المنشورة فيه بصورة سلبية - كما ذكرنا آنفاً - لكنه لا يحرمه من حقه فى الريادة، وفتح الآفاق الجديدة، والوقوف إلى جانب التجديد والنمو والتطور بدفاعه عن حركة شعرية لقيت عند ظهورها كثيراً من الخصوم، فضلاً عما يطرحه الكتاب من قضايا مهمة مازالت تحتاج إلى أن يُعاد النظر فيها من منظورات جديدة وبمناهج أكثر تطوراً .

الهوامش

١- ناقشنا هذه المسألة بشيء من التفصيل في مقال نُشر بمجلة " العربي " الكويتية تحت عنوان " حالة الشعر في مصر خلال الربع الأخير من القرن العشرين " .

٢- د. سعد البازعي " ثقافة الصحراء - دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر "، الرياض، 1991، الطبعة الثانية ص ١٩-٢٠ . وقد أشار الدكتور البازعي إلى ذلك في مقال آخر عنوانه " شفوية الكتابة " .

٣- عرضنا لهذا الإجراء في مضمار آخر في كتابنا " رائد الشعر الأسباني الحديث خوان رامون خمينيث "، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، الفصل الخامس .

٤- بول فرلين " الأشعار الكاملة "، طبعة مزدوجة باللغتين الفرنسية والإسبانية، الجزء الثاني، برشلونة، 1977، ص ٤٨ .

٥- انظر كتاب " شعراء الثمانينيات في إسبانيا" باللغة الإسبانية، دار نشرOR?GENES، مدريد، 1990، ص ١٣ .

٦- انظر د . و. فوكيما وإيلرودإبش " نظريات الأدب في القرن العشرين "، الطبعة الإسبانية، كاتدرا، مدريد، 1984، ص ١٦٨ .

٧- ناقشنا هذه المسألة بالتفصيل في مقالات عن " نظرية التلقي " نُشرت العام الماضي بجريدة الرياض .

٨- د. محمد النويهي " قضية الشعر الجديد "، دار الفكر، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية فريدة ومنقحة، القاهرة، فبراير، . 1971

٩- السابق، ص ,٣٩٠

١٠- انظر السابق ص ١٩ - ٢٥ .

١١- ضربت أمثلة كثيرة لذلك في كتابي " نقد الحداثة "، كتاب الرياض، العدد ٨ أغسطس ١٩٩٤ .

حسن فتح الباب
فى مختاراته الشعرية

عندما أكتب عن مختارات حسن فتح الباب الشعرية ترد على ذهنى للوهلة الأولى مجموعة من الخواطر تُشكِّل ما يُمكن أن نُسميه " رصيد النص " حسب التسمية الشائعة الآن فى نظرية التلقى . من هذه الخواطر :

١- أن حسن فتح الباب بدأ كتابة الشعر فى فترة الخمسينيات الميلادية، وصدر ديوانه الأول " من وحى بورسعيد " عام ١٩٥٧، أمَّا ديوانه الثانى " فارس الأمل " الصادر عام ١٩٦٥ فقد كُتِبت قصائده فيما بين العام المذكور وعام ١٩٥٧ . وبذلك يكون حسن فتح الباب بقصائده المكتوبة والمنشورة قريباً جداً من الناحية الزمنية من جيل الريادة فى الشعر العربى الحديث، الذى بدأت قصائد أفراده ترى النور منذ عام ١٩٤٧ تقريباً . ومن ثم فإنى أميل إلى تصنيف شعر حسن فتح الباب ضمن الموجة الأولى أو الجيل الأول من أجيال شعر الحداثة العربى، خاصة وأنه يحمل فى إصداراته الأولى نفس

الخصائص الشعرية التى كانت سائدة عند جيل الريادة، وإن حاول، كما حاول آخرون فيما بعد، تجاوز الخصائص الأولى إلى مراحل تتلاقى، على هذا النحو أو ذلك، مع عناصر التطور التى دخلت على القصيدة العربية مرحلة بعد مرحلة . وهذه مسألة نراها واضحة، بل شديدة الوضوح عند حسن فتح الباب.

٢- كذلك وأنا أكتب عن هذا الشاعر لابد أن أضع فى اعتبارى أزمة الشعر التى صارت الغالبية، نقّاداً وقرّاء، تحس بها منذ أن دخل الشعر فى مجموعة من المتاهات بدأت بما سُمِّى بالقصيدة السبعينية التى يمكن أن نقول عنها إنها جعلت من عزلة النص هدفاً، وعندما بدأ أعضاء هذا التوجه ينتبهون إلى خطورته ويحاولون الخروج من النفق المسدود كان الزمن قد تخطَّاهم، وظهر الجيل التالى بموضة جديدة مازالت لها السيادة حتى هذه اللحظة من عام ١٩٩٧ (شهر ديسمبر)، وهى ما يُسمَّى بقصيدة النثر التى تستهدف - كما يُقال - التعبير عن اليومى والمعتاد والمعيش . ولكن هذا التحول من القصيدة التفعيلية إلى القصيدة النثرية لم يخرج بالشعر العربى الحالى من أزمته الراهنة . ومن ثم فإن أقوال شاعر مثل أمل دنقل المتوفى فى أوائل الثمانينات مازالت مسموعة وذات تأثير فى

الوقت الحالى . لقد قال فى الكتاب الذب أعدَّه أنس دنقل تحت عنوان " أحاديث أمل دنقل " (١) : " إن الحركات التجريبية التى تقود العقل العربى إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة، والتجريب تتم فى ظل سياسة التراجعات " (ص ٣٥) . وقال : " الشعر ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب، وهو ليس مُطالباً بالقدر الذى يُطالب فيه فتَّاح الفأل، لهذا حين أقرأ عن مستقبل القصيدة العربية أضع كفى على قلبى وأقول : ماذا يفعل هؤلاء المجانين ؟ ! ... يعنى هل نحن غفرنا لهم مصادرة حاضر القصيدة لكى يتجرءوا على مصادرة مستقبلها ؟ ! . لا .. هذا لن يكون . حين يُصبح الأمر جداً يكون على الشعراء النزول إلى الشارع لتمزيق كل الكتب التى تُصادر أقدس قضية إبداعية وهى الآتى شعراً كان أو أملاً . " (ص ٥٩) . وقال أيضاً : "الشاعر أدونيس من خلال ثقافته الفرنسية حاول إلقاء حجر فى ماء الشعر الذى تصوره ساكناً . ما الذى حدث ؟ الذى حدث أن أدونيس قعد عشرين سنة يكتب الشعر دون أن يحقق طموحنا فى الشعر . وقد سحب مع الأسف عشرات الشعراء وربما المئات إلى طريق مغلق، فوجد الشعراء المساكين أنفسهم فجأة نسخاً سيئة ومكررة لأدونيس . وهاهم الآن يبدأون ثانيةً، بعد أن

نبذوا محاكاة المحاكاة ونبذوا التقليد لكن بعد أن فرَّطوا بعشرين سنة من التجارب الساخنة والقدرة الفنية ... إلخ " (ص ٥٩) .
ومما نقرأه بعد ذلك من " أحاديث أمل دنقل " نتأكد من أنه لا يقلل من أهمية شعر أدونيس، بل يقول إن تجربته لها ملامح، وهو - أى أدونيس - بوصفه شخصاً له هموم وله طموح، وصاحب ثقافة واسعة، لكن أمل دنقل يأخذ على الشعراء الجدد ركوضهم خلفه دون أن تكون لديهم ثقافته ولا موهبته ولا قدرته على منح القصيدة ملامح وخصائص لا تُنسب إلا إليه . (أنظر صفحة ٦٠ وما بعدها) .

ومن اللافت للنظر أن أدونيس ونقَّاده (أو على الأقل عدد منهم) يتفقون مع رأى أمل دنقل وتوصيفه لقصيدة السبعينيات (فما بالك لو شهد دنقل قصيدة النثر التى سمَّاها بعض الخبثاء " شعر المراحيض" !) وسوف أكتفى هنا بأخذ أمثلة من كتاب واحد هو كتاب " الحداثة فى الشعر العربى المعاصر (٢) " للدكتور محمد محمود . يقول الناقد المذكور : " أدونيس يرى فى النتاج الشعرى الجديد اختلاطاً وفوضى . ومن الشعراء الجدد من يجهل أبسط ما يتطلبه الشعر من إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها " (ص ٥٦) . ويقول : " أدونيس فى بيان

الحداثة فى " خاتمة نهايات القرن " أكثر اعتدالاً فى كثير من آرائه منه فى كتبه السابقة . فكأنه أدرك قبل سواه مأزق الحداثة فحاول اختراق هذا المأزق، لا باختراق جدار اللغة والدعوة إلى العامية كما فعل يوسف الخال، بل بالتأكيد على أهمية معرفة اللغة العربية وشعريتها وخصائصها " (٦٦) . ويقول كذلك : " لماذا هناك كثير من القصائد الفاشلة فى الشعر الحديث ؟ ! لقد حاول شعراء الحداثة أن يهدموا عمود البلاغة القديم قبل أن يكون لديهم البديل الواضح . ومن هنا كثرة القصائد الفاشلة والشعراء الفاشلين " ص (٩٢) .

٣- هناك كذلك الحيِّز الزمنى الواسع الذى تنداح فيه قصائد حسن فتح الباب بدءاً من منتصف الخمسينيات تقريباً حتى مشارف نهاية القرن العشرين، أى حوالى نصف قرن من الكتابة الشعرية أسفرت عن ثلاثة عشر ديواناً شعرياً، وُلدت فى مراحل شديدة الاختلاف عربياً وعالمياً، على المستوى السياسى، ومراحل شديدة الاختلاف أيضاً على المستوى الفنى وخاصة الشعرى .

كل هذا جعلنى أفكر فى اللجوء إلى منهج لوسيان جولد مان فى " البنيوية التكوينية "، لا بهدف تطبيق هذا المنهج بحذافيره

فى دراسة شعر حسن فتح الباب المبثوث ضمن هذه المختارات (والتى تأخذ بطبيعتها سمة التسلسل التاريخى أو الدياكرونى " التعاقبى ") بل لمجرد الاستئناس بهذا المنهج فى دراسة وتحليل تجارب إبداعية تنطوى – فى نظرى – على كثير من المواءمة مع هذا المنهج .

والبنيوية التكوينية منهج تبلور بصورة أساسية على يد لوسيان جولد مان، ويقوم على محاولة تحليل البنية الداخلية لأى نص من النصوص بربطه بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه (٣). ومن أهم المقولات عند جولد مان، وإن كانت خلفيتها تعود إلى لوكاش، مقولة " النظرة الشمولية " . وذلك أن جولد مان يرى أن الفكر الجدلى المطبق فى مجال الفنون والأدب لا يمكن أن يكون رياضياً بحتاً . فالمعادلات الرياضية بالنسبة لمقولة " النظرة الشمولية " غير واردة بشكل صارم، لأن التاريخ فى تحول مستمر، وبالتالى لا يمكن الإحاطة بجميع التفاصيل وتثبيتها ولو لمدة قصيرة . ومن المقولات الأخرى عند جولدمان مقولة البنية الدلالية (التى تشمل الشكل والبنية والنظرة الشمولية)، والوعى الممكن، والتشيُّؤ . وهناك فرق بين الشكل والنظرة الشمولية من حيث أن الشكل يحاول إبراز سياق

النص الشامل انطلاقا من الفرع أو الجزء، على حين تسعى المقولة الأخرى إلى ربط الجزء بالكل بحيث يذوب ويندمج فيه . وقد فهم جولدمان العلاقة بين المقولتين من منظور هيجل ومـاركس، وليس من منظور كـانْت . KANT ولا شك أن جولدمان كان شديد التأثر بلوكاش الذى سيطرت عليه مقولة الشكل فى بداية حياته، ثم انطلق (أى لوكاش) فى توجه جديد عام ١٩٢٣ هو الذى سمَّاه جولدمان فيما بعد " البنيوية التكوينية " . وهذا التوجه صار يتبنى مقولة " الوعى الممكن "، وقد شرح جولدمان أبعاد هذا الوعى عند لوكاش فإذا به أقصى درجة من التماثل مع الواقع . ذلك أن العمل الإبداعى ليس هو العمل الذى يبلغ فقط أعلى درجة من الفردية والجماعية، بل هو الذى يكون أكثر فردية لأنه أكثر جماعية، والعكس بالعكس(٤) .

فالبنيوية التكوينية، إذن، تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبى والفكرى فى خصوصيته دون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، و عن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرارية الحياة وتجددها . ومع المنهج البنيوى التكوينى لا يُلغى الفنى لحساب الإيديولوجى، ولا يؤلَّه (أى الفنى) باسم فرادة متمنعة عن التحليل " (٥) وكما يقول يون باسكادى فإن " لوسيان

جولدمان – بخلاف البنيويين المنكّبين بالخصوص على مشاكل اللغة الفنية حيث يأملون فى اكتشاف مالا يمكن وصفه – كان فى منتهى الوضوح فيما يخص حدود المنهجية التى تبنَّاها . إنه يعتبر أن التفسير السوسيولوجى هو أحد العناصر الأكثر أهمية فى تحليل أى عمل فنى، مدققاً بأن هذا التحليل لا يستنفذ النتاج، وبأنه لا ينجح فى فهمه أحياناً . وبذلك فإن التفسير السوسيولوجى لا يُشكل إلا خطوة أولى ضرورية، والمهم هو العثور على المسار الذى عبَّر فيه الواقع التاريخى والاجتماعى عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع فى النتاج الأدبى المدروس " (٦) .

ومن أقوال جولدمان التى يمكن أن تفيدنا كثيراً فيما نحن بصدده قوله : " كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبى . وبالنسبة للمادية الجدلية فإنها تعتبر ذلك مسلَّمة أساسية، مع إلحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية " . ويتساءل جولدمان : " كيف يمكن فصل راسين أو باسكال عن بور – رويال، ومونزير عن حرب الفلاحين، ولوثر عن حركة إصلاح الأمراء، و نابليون عن الإمبراطورية وعن الصراع بين

الثورة الفرنسية ونظام الحكم القديم " . ويقول أيضاً : " حقيقة الأمر بالنسبة للاستيطيقا الجدلية هو أنه :

١- غـيـر صـحـيح أن الفن يكمن فى شكل مستقل عن المضمون، أو يمكن أن يفقد من قوته وطهارته إذا اقترب كثيراً من الحياة الواقعية ومن الصراعات الاجتماعية .

٢- لكنه غير صحيح أيضاً القول بإمكان الحكم على قيمة عمل أدبى من خلال مضمونه، وباسم بعض المذاهب أو بعض المعايير المفهومية . فالفنان لا ينسخ الواقع حرفياً ولا يلقِّن حقائق . إنه يُبدع كائنات وأشياء تؤلف عالماً واسعاً وموحداً على وجه التقريب . (٧)

تحولات حسن فتح الباب وخصائص عامة لشعره :

من الظواهر البارزة فى شعر حسن فتح الباب نستطيع أن نستخلص مجموعة من الخصائص نُجملها فى النقاط التالية :-

١- التحول من مرحلة إلى مرحلة وفقاً لتحولات الظروف الاجتماعية والسياسية وتآلفاً مع الشروط الفنية السائدة فى هذه المرحلة أو تلك . ولهذا سوف نجد فى هذه المختارات اختلافات رؤيوية وفنية واضحة بين القصائد المختارة من هذا الديوان أو

ذاك طبقاً لاختلاف المراحل . فحسن فتح الباب فى ديوانه الثانى " فارس الأمل " غيره فى ديوان " مدينة الدخان والدمى " ... إلخ حتى نصل إلى دواوينه الأخيرة الصادرة فى الثمانينيات والتسعينيات لنجد اختلافات شبه جذرية، وإن ظل أساس الرؤية واحداً كما سوف نرى بعد ذلك .

٢- امتزاج الذاتى بالموضوعى والجزئى بالكلى . وهذه أيضاً خاصية من الخواص البارزة فى شعر حسن فتح الباب، وقد أقنعتنا بالاستعانة بالبنيوية التكوينية فى دراسة هذا الشعر . والشاعر لديه وعى بهذه الخاصية فى شعره وبالخصائص الأخرى كذلك . يقول فى هذا الصدد : " إن شعرى يصدر عن نزعة إنسانية، ولكن هذه النزعة فيما أرى تصدر بدورها عن هموم اجتماعية وسياسية محلية أو عالمية أصورها من خلال ذاتى . أى يمتزج فى قصائدى العنصر الذاتى بالعنصر الموضوعى والجزئى بالكلى . فلست شاعراً رومانسياً لا يرى فى هذا الكون الواسع والوجود المتعدد الأبعاد والفائر الأعماق إلا وجه الحبيبة وتجليات الطبيعة . فأنا أرى كل أطفال العالم فى أبنائى، وكل النساء المكافحات فى حبيبتى . والطبيعة عندى خلفية، أمَّا البؤرة فهى الإنسان . وأعتقد أننى شاعر مقاومة فى

المقام الأول، ولكنها المقاومة بالمعنى الواسع العميق، أى مقاومة كل ما يصادر حق الإنسان فى الحرية والعدل، وفى تقرير مصيره، وفى ازدهار ملكاته " . (٨)

٣- من خصائص شعر حسن فتح الباب كذلك التوازى المحسوب بين الشكل والمضمون . وفى ذلك يقول أيضاً : " وقد كان أملى دائماً أن أكتب قصيدة ذات بناء هندسى مُحكم، ونسيج لغوى ذى خيوط مجدولة من المفردات والتراكيب المشتقة من التراث الحى ومن الحداثة معاً، وذات تصوير يجمع باتساق بين الحلم والواقع، بين الحسى المادى والمتخيل، بين الواقع والتجريد دون الوقوع فى آفات الضبابية أو استنساخ القديم البالى . ومازلت أطمح إلى الاستمرار فى كتابة قصيدة عربية حديثة تدخل فى دائرة الشعر الإنسانى العالمى . ليست شبيهة بالقصيدة المترجمة أو المستنسخة، ولا تفقد روحها المشعة ومحتواها الإنسانى إذا تُرجمت إلى لغة أجنبية، قصيدة تجمع بين خصائص السيمفونية واللوحة التشكيلية ى من حيث المعمار الهندسى واتساق الألوان، كما تشبه الأسطورة فى عنصرها التخيلى، تستند فى جذورها إلى عناصر واقعية وتعانق الهواء والسحاب " (٩) .

٤- البحث عن المجهول والإصرار على التحليق الشعرى حتى أثناء الفترات التى شهدت، بصورة عامة، انغلاق القصيدة على نفسها وعلى القارئ . لقد ظل حسن فتح الباب يبحث عن الكائن الحى الخفى، عن البراءة الأولى، عن الجذور النقية وكله أمل فى أن تولد من رحم الأرض وتُشرق تحت مظلة الشمس زهرة بيضاء تعانق أعراس النور . وله أمل كذلك فى أن يشهد مولد الإنسان الحق، وهو ما يُسميه مولد الحرية والعدل . لقد استقى حسن فتح الباب ماء شعره - كما يقول - من وِرْد العذابات والأحلام والأشواق التى كابدها فى طفولته، فغنَّاها صغيراً واكتوى بلهيبها كبيراً، وتفجرت ينابيع الشعر عنده كلما انتكأ الجرح فى جسد الوطن - أفراداً كان أو شعباً - أو جسد الأمة أو جسد الإنسانية وقد عانى ذلك من أدق ذرة فى التراب إلى أبعد نجمة فى السماء (١٠) . أى أن شعره صادر عن الأرض ومحلق فى أجواز الفضاء . وهذه خاصية كتبت عنها بالتفصيل فى دراسة لى عن ديوان " أحداق الجياد " نُشرت إبَّان صدوره أو بعد ذلك بقليل . وقد قلت فى ذلك : " إن قصائد التحليق بالصورة تأخذ مساحة كبيرة فى الديوان . وقد أحصيت منها ثلاثاً وعشرين قصيدة . وهى تتميز بوضوح الدلالة،

وتداعى الخواطر، وتدفق المشاعر . والصورة الشعرية فيها أكثر تركيباً وإيحاء، وأشد تحليقاً فى عالم الشعر . يقول الشاعر فى قصيدة " عندما يغنى الشجن " :

لماذا بعدنا عن النبع .. عدنا إلى المفترق

وسرنا غريبين نبنى على التيه جسرا

ونحفر فى الغيم نهرا

وتخطر ارواحنا فى روابى الشفق ؟

فهذه الأبيات – كما نرى – والقصيدة كلها تنطلق من أساس مرجعى وواقعى، ولكنها لا تلبث أن تحلق بالصورة فى عوالم متعالية نفسياً وفيزيقياً مثل التيه والغيم وروابى الشفق . وبهذا يحدث نوع من التعالى للبعد الواقعى .

٥– ومن خصائص شعر حسن فتح الباب التزامه برؤية واضحة ظلت تتنامى وتنضج مرحلة بعد مرحلة . وفى ذلك يقول فى حوار مهم نُشر فى مجلة " القاهرة " عام ١٩٨٩ : " إذا كان لى دور مؤثر فى حركة الشعر الجديد فهو الإسهام فى تجذيره والارتفاع به إلى مستوى الحداثة، بإبداع قصيدة بلورية من حيث الصفاء والتناغم الضوئى عبر الإشعاع المنسكب من الداخل إلى الخارج، وأعنى بالصفاء هنا نقاء الرؤية أى عدم

اضطرابها، وسلامة اللغة والتركيب دون ترهُّل ولا تعقيد، والاقتراب من تحقيق ما يُشبه المعادلة الصعبة وهى دقة فن العمارة مع توهج الروح . ومن ثم يُصبح بناء القصيدة مثل فن المعمار . والمعمار موسيقى متجمدة، كما يقولون، وهى تتحول فى الشعر إلى تدفق إيقاعى " (١١)

ولا شك أن هناك خصائص أُخرى عامة لشعر حسن فتح الباب، يمكن أن أُشير إلى بعضها خلال هذه الدراسة، أو يمكن أن يكتشف غيرى ما هو أكثر من ذلك، وإن دل هذا فإنما يدل على الثراء الذى تتميز به أعمال هذا الشاعر، الذى لم يتبوأ المكانة اللائقة به فى ساحتنا الشعرية العربية لأسباب كثيرة تدخل ضمن عناصر الأزمة التى تعانى منها ثقافتنا العربية فى المرحلة الراهنة، وهى مرحلة تمتد لعقود طويلة، وليس فى الأفق بوارق أمل تشير إلى خروج الثقافة العربية، وخاصة فى مجال الشعر، من تلك الأزمة .

تقسيم للمختارات :

سوف نلجأ إلى عمل تقسيم أو تصنيف لهذه المختارات الشعرية، نرى أنه يمكن أن يساعدنا كذلك فى الكشف عن

المراحل التى مر بها شعر حسن فتح الباب . وقد اعتمدت فى هذا التقسيم على تواريخ صدور الدواوين وعلى الفهرس الذى أعطاه لى الشاعر مع القصائد المصورة . وهذا التقسيم الذى قد تضم بعض عناصره أكثر من ديوان، لن يلغى خصوصية التجربة الحياتية والإبداعية التى يتميز بها كل ديوان على حدة . وهذا شىء سوف نلاحظه عندما نجمع فى مرحلة واحدة أو عنصر واحد بين ديوان " فارس الأمل " وديوان " مدينة الدخان والدمى " أو بين الديوانين اللذين جعلا من " النيل " قاسماً مشتركاً وهما " وردة كنت فى النيل خبأتها " و" مواويل النيل المهاجر " ... إلخ .

وعلى هذا سوف نتوقف عند خمس مراحل فى شعر حسن فتح الباب هى :-

المرحلة الأولى : وتضم دواوين : " من وحى بور سعيد "، و"فارس الأمل " و" مدينة الدخان والدمى " .

المرحلة الثانية : وتشمل " عيون منار " و" حبنا أقوى من الموت " .

المرحلة الثالثة : " وردة كنت فى النيل خبأتها " ومواويل النيل المهاجر" .

المرحلة الرابعة : ديوان واحد هو " أحداق الجياد " الذى احتل المساحة الكبرى من المختارات .

المرحلة الخامسة : وهى الدواوين الأخيرة " كل غيم شجر .. كل جرح هلال " و" سلة من محار " و" الخروج إلى الجنوب " .

وقد استبعد الشاعر من مختاراته عدداً من دواوينه مثل الديوان الأول " من وحى بور سعيد " (١٩٥٧)، وديوان " أمواجاً ينتشرون " (١٩٧٧) وديوان " معزوفات الحارس السجين " (١٩٨٠) و" رؤيا إلى فلسطين " (١٩٨٠) . ولا شك أن الشاعر لديه أسبابه القوية التى جعلته يلجأ إلى هذا الاستبعاد على حين يركز بشكل واضح على ديوان " أحداق الجياد " الصادر عام ١٩٩٠ . وهذا بلا ريب حق من حقوقه، لأن المختارات ينبغى أن تضم القصائد التى يراها الشاعر أو غيره ذات فعالية قوية فى مسيرته الشعرية، والتى يمكن أن تعكس للقارئ ذلك العالم الزاخر الذى بناه لبنة بعد لبنة على امتداد حياته الشعرية . وكان يمكن أن نعود إلى الدواوين المحذوفة لنوسع من دائرة دراستنا لمراحل التطور عند الشاعر، لكن بما أن هذه الدراسة خاصة بالمختارات المبثوثة فى هذا الكتاب فليس من الصواب - فى رأينا - الخروج عليها، بل إنه من

الأفضل أن نلتزم برؤية الشاعر التى استند إليها فى جمعه لهذه المختارات . ومعروف أن المختارات، فى كثير من الأحيان، يقوم عليها نقاد، وهذا شئ شائع جداً ومنتشر عند الأوربيين، وفى هذه الحالة يكون للناقد رؤيته الخاصة فى انتقاء القصائد وتصنيفها وترتيبها . وكل على أية حال، داخل ضمن تعددية القراءة، وتعددية الرؤية والمنظور . ويما يتعلق بالمختارات التى معنا ينبغى أن نعود لنؤكد بأن الشاعر حسن فتح الباب نفسه هو الذى انتقى قصائده المنشورة فى هذه المختارات، ومن ثم فإن موقفنا النقدى تجاهها ينبغى أن يضع رؤية الشاعر وموقفه النقدى الانتقائى موضع الاعتبار . ومن ثم يأتى تقسيمنا أو تصنيفنا للقصائد وللمراحل الفنية المختلفة للشاعر مستنداً على الأساس الذى وضعه فى الاختيار والتجميع . ولعلى بذلك أنبه إلى شيء خطير فى ثقافتنا العربية، وهو أن كثيراً من النقاد لا يحفلون بآراء الشاعر، ولا برؤيته النقدية، ويظنون أنهم إن فعلوا ذلك قللوا من قيمة كشوفهم النقدية، التى تقوم فى كثير من الأحيان على ما أسميه " بالتغريب النقدى " وذلك يتم بعدد من الأساليب من بينها : تطبيق منهج نقدى لا يتلاءم مع تجربة الشاعر ولا مع الخصائص المميزة لشعره . وقد سبق أن ضربت

مثالاً لذلك فى كتابى " نقد الحداثة " بكتاب " لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب " لمحمد خطابى عندما قلت : " إن نص أدونيس لا ينبـــغي تناوله من منظور اتســـاق الخطاب وانسجامه لأنه يحتاج إلى مفاهيم ومبادئ وإجراءات أُخرى تدخل فى إطار ما يُسمى " ثورة الشعر الحديث " . فمقولات مثل النشاز، وطرح النزعة البشرية وو السحر، والإيحاء، والقطيعة مع التراث، والتجريد، والواقع المحطم، والتفكيك، والتشويه، وعدم الانسجام، والتشظى هى الأجدر بالتطبيق على النص الشعرى الأدونيسى " (١٢) ومن أساليب التغريب أيضاً تناول النص من بعيد وعدم الدخول فيه، أو اللجوء إلى تهويمات نقدية يُسمونها حداثية وهى أبعد ما تكون عن أى حداثة أو أى تقليد . وهذه التهويمات تجعل النص أعقد مما هو عليه ، خاصة إذا كان من تلك النصوص المستغلقة أساساً . وهذه وتلك أساليب نقدية رُزِئنا بها – لسوء الحظ – فى العقود الأخيرة بدعوى الحداثة والمثاقفة، و كانت نتيجتها على الساحة الشعرية مدمرة، حيث أدَّت إلى اختلاط الحابل بالنابل، والجيد بالردىء، وجعلت الشعراء سواسية لا تفاضل بينهم وحتى أن كل من جمع ديواناً رديئاً تصور نفسه شاعراً وفرض نفسه على المجلات والصحف

بوسائل تتراوح بين المصانعة والبلطجة . ولعل أطرف ما قرأت في ذلك كلمة لكاتب يُسمى نفسه " قنَّاصاً " يكتب في الصفحة الأخيرة من الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة " المدينة المنورة " تحت عنوان " رصاصة ود "، كتب يوم الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٨ هـ الموافق ١٠ ديسمبر ١٩٩٧ بعنوان " شاعر يراود عنكبوتاً ..!! " فأشار إلى أن دواوين الشعر الكثيرة التي تُنشر الآن تحمل في كل صفحة كلمات معدودة لا يربط بينها رابط، ولا ينفذ منها معنى، ولا تحمل النغم الشعري، بل تشمئز من ألفاظها ... فمنهم من تغذى بحذائه، وآخر راود عنكبوتاً، وعاشق عاكس نملة على الكورنيش .. إلخ وكل هذا جعله يعود إلى إرثنا القيم وكنزنا الكبير فوجد في استقباله قيس بن الخطيم، وعروة بن الورد، وعلقمة الفحل، والراعي النميري، وأبا الوأواء الدمشقي ... إلخ . ولعل من الأوفق أن نضيف إلى هذا القول الساخر في مجال الكتابة الشعرية ما نُحس به نحن وغيرنا في مجال الكتابة النقدية من دراسات تحمل مصطلحات ومفاهيم تشعر تجاهها بالهول، لكنك تفتش عن الأشعار التي حيكت حولها تلك الدراسات فلا تجد إلا خواء، وعندئذ تُتمتم في عجب : " وافق شن طبقه " .

وبعد هذه السياحة الاستطرادية فى أزمة الشعر والنقد على السواء أعود إلى منهجى فى التعامل مع هذه المختارات النقدية للشاعر حسن فتح الباب فأكرر إننى أضع رؤية الشاعر وموقفه الانتقائى فى الاعتبار، مستنداً فى ذلك إلى تراث طويل من الأعمال النقدية الغربية التى خصصت لشعراء من أمثال خوان رامون خمينيث، ولويس ثيرنودا، وخورخى جيين، وبيثينته ألكساندر وغيرهم من أصحاب النظرات الصائبة حول أعمالهم وتجربتهم الشعرية .

القصائد الأولى :

لم يختر الشاعر حسن فتح الباب من ديوانه الأول " من وحى بورسعيد " أى قصيدة، بل بدأ بست قصائد مختارة من ديوان " فارس الأمل " الصادر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة عام ١٩٦٥ والقصائد الست هى : " ضابط فى القرية " و" دم على البحيرة " و" الخوف " و" المقرئ الصغير " و" الشيخ والقيثار " و" شوارع المدينة " . وحسب التواريخ المكتوبة فى نهاية كل قصيدة فإنها جميعها تعود إلى عام ١٩٥٧ . والموضوعات المطروحة فى هذه القصائد الست هى التى كانت سائدة فى تلك الفترة وتمثل

خصائص عامة لشعر الريادة الحر، مثل الالتزام، ورصد حركة الحياة والناس خاصة البسطاء منهم، والحزن، وتعرية أسباب الاستبداد، و الغربة، والإغراق أحياناً فى وصف عالم الكادحين، واللواذ بالأمل دائماً باعتباره المحطة الأخيرة التى لا غنى عنها، وفداء الوطن، وكشف الشرور الناجمة عن الحروب، والخوف من المجهول، والتركيز على النماذج والشخصيات المهمشة الصانعة للحياة، والأنغام الحزينة، والمدينة المرفوضة ... إلخ . هذا على مستوى الموضوعات، أمَّا على المستوى الفنى فهناك التفعيلة التى صارت البديل الناجح للشعر الموزون المقفَّى، والتنويع فى النغم والإيقاعات، والتكرار أو ما يمكن أن نسميه " الإيقاع السيمفونى "، و الوضوح وذلك باستخدام صور وتعبيرات قريبة المأخذ شفافة وغير مستغلقة على الفهم، والاقتراب من القارئ أو المتلقى فى نوع من الحميمية العذبة، وغير ذلك من خصائص صارت تمثل علامات بارزة لتلك المرحلة المهمة من الخمسينيات .

ولننظر فى بناء قصيدة " ضابط فى القرية " لنراها مقسمة على النحو التالى المقطع الأول مدخل إلى موضوع القصيدة وهو الضابط الذى وصل إلى القرية للعمل بها وأخذ يزحم الطريق بالخُطا، والشاعر يحذره من ذلك لأن خُطاه فى نظر الناس ظل

طارقٍ كئيب، أى غير مُحبب إليهم . والضابط، الذى هو الشاعر نفسه لديه إحساس قوى بنظرة هؤلاء الناس الطيبين إليه، ومن ثم فإنه يحاول الهروب، دون جدوى، من صدى نظرتهم، لكن ألف وجه، ألف عين تكرر التحذير الأول فى نوع من التكرار داخل التكرار، و هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة سوف تمثل الإيقاع السيمفونى المتكرر على طول القصيدة فى نهاية كل مقطع (عدد المقاطع ستة) ما عدا الخامس الذى ينتهى ببيت خبرى يقول :

ولست بالغريب يا رفاق لست بالغريب

وفيما يلى المقطع الأول بكامله لنواصل النظر فيه على ضوء رسمه الموجود أمامنا . يقول الشاعر :

" لا تزحم الطريق بالخُطا
خُطاك ظلُّ طارقٍ كئيب ... !! "
وكلما مضيت هارباً من الصدى
لم أنج من عيونهم تُطَوِّقُ الطريق
وألف وجه ... ألف عين
تقول : يا غريب
لاتزحم الطريق بالخُطا
يا أيُّها الغريب ...!!

وكما هو واضح فإن هذه الأبيات تبدأ بأسلوب إنشائى (طلبى) فى البيت الأول، يليه أسلوب خبرى من أربعة أبيات أولها يمثل تعليلاً للطلب الإنشائى، والثلاثة أبيات التالية تؤكد النظرة المتوجسة الحذرة تجاه الضابط كى تنطلق الوجوه والعيون مرة أُخرى محذرة هذا الطارق الغريب من أن يزحم الطريق بالخُطا، ثم يتكرر النداء فى آخر الأبيات باستخدام أكثر من أداة وهى يا وأى وها التنبيه (يا أيها الغريب) للدلالة على عمق الانفصام بين عالم الضابط وعالم أهل القرية . فهو بالنسبة لهم غريب، معروف عنه الصلف والكبرياء، وهو مهما حاول أن يبدو غير ذلك سوف تظل صورته فى أذهانهم صورة ممثل السلطة المغرور المزهو بنفسه وبمنصبه .

فى المقطع الثانى يرصد الشاعر حركة الحياة فى القرية : فالرجال يتواعدون ويلتقون، والصبيان والبنات يلعبون ... إلخ حتى يأتى ما نسميه بيت " الانتقال " وهو " وألف وجه .. ألف عين " ليختم المقطع بالأبيات الثلاثة التى تُمثل الإيقاع السيمفونى كما أسلفنا . والمقطع الثالث أيضاً يرصد حركة الحياة والناس ويختم بنفس الطريقة . أمَّا المقطع الرابع فينطوى على شرح لأسباب الحزن والخوف عند هؤلاء الناس الطيبين :

ذلك أن الحـيـاة فى زمن الحـصـاد تُقـبل عليـهم كل عـام لكن الحراس يسـرقون طيب الثمـار للأمير، ولأن الضـابط واحد من هؤلاء الحـراس ،فـإن الأصـابع تشـير إليـه بالاتهـام حـتى يأتيـه التحذير بألا يزحم الطريق بـالخُطا . وفى المقطع الخامس يحـاول الضـابط أن يشرح لأهـل القرية أنه واحد منهم لا يختلف عنهم فى شىء، ومما قال فى ذلك :

أبى الذى مضى

ولم تشيع نعشه حشود

خُطاه ما تزال بينكم على الطريق

... إلخ

وينتهى هذا المقطع، كمـا ذكرت آنفاً ،ببيت فيه تكرار يؤكد فـيـه الضـابط أنه ليس غـريبـاً عن أهل القـرية . ويأتى المقطع السـادس والأخـير ليـقـول إن مـيـراث الاسـتـبداد أقـوى من كل كلمات الود والمحبة . وتُختم القصيدة بالتوقيع السيمفونى ليظل ضابط الشرطة غريباً وسط هذا الحشد البرئ من البشر .

وإذا كنا لا نستطيع التوقف عند كل القصـائد فـإننا نشير فقط إلى بعضـها مؤكدين أنها تندرج فى سياق واحد هو سياق الفترة أو المرحلة التى أفرزتها اجتماعياً وفنياً . فالموضوعات

التى أشرنا إليها فيما سبق كانت هى السائدة والمسيطرة فى زمن بدا فيه أن الفقراء هم ملح الأرض وهم صانعو المجد والسلام، وهم القوة التى لا يقف فى طريقها شيء ولهذا لم يكن عجيباً أن يحس الضابط بضآلته، على الأقل نفسياً، تجاه رفعة شأنهم، وأن يحاول أن يثبت لهم أنه واحد منهم، أهله أهلهم، وطريقه طريقهم، كما لم يكن عجيباً أن يخصص الشاعر قصيدة كاملة للصيادين الفقراء الذين يقاومون الاحتكار والإقطاع، وقصيدة كاملة للمقرئ الصغير الذى يصنع الحياة . ثم إن الشاعر يعزف على أنغام السيدة الجميلة التى تملك كل شئ إن شاءت، وهى معزوفة كما نعرف التصقت بإبداع صلاح عبد الصبور لكثرة ما دار حولها، لكنها فى الآن نفسه كانت قاسماً مشتركاً لدى كل شعراء تلك الفترة . يقول حسن فتح الباب فى قصيدة " الشيخ والقيثار " :

" أواه، ما أحلى النغم

لكنه حزينْ

وليل مايو ليس يعرف الألم

من أين جاء صاحب النغم ؟ "

xxx

" سيدتى، ما شئت فى يديك

المجد للجمال، للربيع، لك

لكنما بالباب عازف فقير

يُهدى إليك لحنه الصغير ... إلخ

فالنغم حلو، لكنه حزين، والسيدة تملك كل شئ، لأنها مثل الجمال والربيع، والعازف الفقير واقف بالباب يتمنى لو قبلت منه هذا اللحن الصغير، بالنسبة لها طبعاً، والذى لا يملك غيره ليقدمه إليها . إنها صاحبة المقام الرفيع فى زمن صار التغنى فيه بالقيم السامية مثل الحب، والجمال، و الربيع . والفقراء هم أكثر الناس إحساساً بهذه الأشياء وقرباً منها وحرصاً عليها .

ولاشك أن هذه القصائد الأولى لحسن فتح الباب تذكرنى بقوة بقصائد صلاح عبد الصبور وخاصة فى ديوان " الناس فى بلادى " مثل " الملك لك " و" لهن " ... إلخ . ولنقرأ الأبيات التالية لعبد الصبور :

بيننا يا جارتى سبع صحارى

وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبياً

ألقيت فى رجلى الأصفاد منذ كنت صبيا

أنت فى القرية تغفين على فرش الحرير

وتذوبين عن النفس السأمة

بالمرايا واللآلى والعطور

وانتظار الفارس الأشقر فى الليل الأخير ... إلخ (١٣)

وهذا التلاقى فى الفكرة والموضوع وحتى الصياغة فى كثير من الأحيان بين شعراء العصر، أعنى مرحلة الريادة الشعرية، لم يكن وليد صدفة بل إنه كان ناتجاً عن نسق فكرى واحد جمع المثقفين فى ذلك الحين تحت لوائه سواء على المستوى المضمونى أو على مستوى التقنية . ولعل بعض النقاد يرون فى ذلك عيباً، لكنى على العكس من ذلك أراه مظهر قوة، لأن الزمن أثبت دائماً أن الأجيال التى جمعتها عقيدة واحدة وتقنيات متجانسة هى أكثر الأجيال قوة وتأثيراً، والدليل على ذلك جيل الخمسينيات الشعرى فى العالم العربى الذى تأكد للجميع أنه من أهم الأجيال الشعرية على الإطلاق، وجيل ١٩٢٧ فى إسبانيا الذى كان ومازال عالمياً بكل المقاييس، و جيل الرمزيين الفرنسيين، والسيرياليين وغيرهم، وهذا يعنى أن الجيل الذى يستطيع تكوين مدرسة متجانسة يُحدِث نوعاً من التراكم الفنى المؤثر وذلك على عكس ما نراه الآن من تشظٍّ وعدم انسجام، وهى عناصر يريد البعض أن يستخلص منها قيماً إيجابية، ولكنه مهما استطاع

أن يُقنع نفسه بذلك فلن يكون قادراً على إقناع الآخرين أو حتى جمهرة القرّاء الذين يتطلعون حالياً نحو الأجيال الجديدة فلا يجدون شاعراً يستحق أن يلتف الناس حوله .

مدينة الدخان والدمى :

وهذا عنوان الديوان الصادر عام ١٩٦٧، وهو ثمرة رحلة دراسية قام بها الشاعر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٥ . وهذا الديوان من ناحية الشكل والخصائص الفنية امتداد للديوان السابق . لكن الموضوعات مختلفة؛ لأنها أخذت هنا صبغة عالمية وإنسانية أكثر شمولاً واتساعاً . وقد اختار الشاعر من هذا الديوان خمس قصائد هي " فتى من سلفادور " و" بيت الأشباح " و" رؤيا " و" غفران " و" دقة الأجراس " .
ولنقرأ من قصيدة فتى من سلفادور الأبيات التالية :

لا يُبهرك الضوء
إن الضوء سراب
والشط الأخضر أوهام
والأفق عذاب
حاذر لا يلقفك النوء

أى أن كل شيء فى هذه المدينة الأمريكية سراب أو أوهام أو عذاب على الرغم من الضوء المبهر والمظاهر الكثيرة التى يمكن أن تثير، لكنها فى النتيجة النهائية تُصبح مجرد أوهام . وفى أبيات أُخرى يقول الشاعر إن الحب امرأة من شمع / تمثال عريان . وهكذا صار كل شيء فى نظره جامداً جمود الشمع أو عارياً لا يستره شيء، وكأن المادة هى الشئ الوحيد القائم فى المواجهة . ويطلب الشاعر من زميله أن يعود إلى بلده مثلما سيفعل هو، لأنه مهما كان الغناء هناك غير مُجْدٍ فإن له مذاقاً مختلفاً، وإنه يمكن أن تكون له آثاره الإيجابية مهما طال الزمن وطال الغناء الذى بلا جدوى . وعادة ما يُحدث الشاعر مقارنة بين ما يراه فى أمريكا، وإن كان وهماً أو سراباً، وما هو كائن فى بلده، وخاصة فى أرض فلسطين :

... أطفال العرب المقهورين

ويل للجبارين المهزومين

مات صلاح الدين

فليُبعث ألف صلاح الدين

وتنداح تجربة الشاعر فى هذه القصائد لتتحول إلى حوار حميم مع هذا الفتى من سلفادور، أو مع الشاعرة الأمريكية

الزنجية جيسى هاتشكوك JESSIE HATHCOCK أو مع فتاة تُسمى ماريا التى يخاطبها بالأبيات الجميلة التالية، من مطلع قصيدة " رؤيا " :

رأيتك فى الروابى الخضر والسحب الرمادية
وفوق مروج فرجينيا الخريفية
مكان الشمس من حولى وفى قلبى
فما ارتعشت على درب الغريب خُطاه
ولا غاصت به الرؤيا
وكان لقاء

وهناك أيضاً إيفون القادمة من كولرادو، والتى ينحدر أبوها من أصلاب جندى بروسى قديم، وقد تفتحت فى قلبها الرطيب أمنية، فى مدينة الدخان والنيون والدمى .

وهذا الديوان الثالث لحسن فتح الباب يذكرنى بديوان مشهور مشابه هو ديوان الشاعر الإسبانى الغرناطى فيديريكو جارثيا لوركا " شاعر فى نيويورك " . ولوركا كان من أكثر الشعراء الأجانب تأثيراً على جيل شعراء الريادة العرب، وتردد اسمه كثيراً فى أشعارهم كما نرى عند البياتى على سبيل المثال. ولا ندرى هل عرف الشاعر حسن فتح الباب أعماله أم لا؟

وهل جاء ديوانه " مدينة الدخان والدمى " صدى لديوان لوركا المذكور ؟ وعلى أية حال ليس هذا وقت الإجابة المفصَّلة عن مثل هذين السؤالين، و يكفى الآن أن نقول إن لوركا كان معروفاً ومشهوراً فى العالم العربى فى الخمسينيات . أمَّا ديوانه المذكور فهو تجربة فريدة فى شعره كله، لأنه هو الديوان الذى أسهم به فى تيار الشعر السيريالى الذى اشتهر به فى فترة محدودة جيل ١٩٢٧ الإسبانى تحت تأثير دعاة السيريالية الفرنسيين مثل أندريه بريتون ولويس أراجون (١٤) . وهذه النزعة السيريالية، هى بالتأكيد، أهم ما يفرِّق بين ديوان " مدينة الدخان والدمى " وديوان " شاعر فى نيويورك "، لأن حسن فتح الباب فى هذا الديوان – كما أسلفنا – يواصل مسيرته السابقة فى الشكل تحديداً، وفى المضمون أيضاً، وإن كان المضمون يتداح ويمتد ليأخذ أبعاداً جديدة أكثر شمولية وعالمية، إذ يتجاوب الشاعر ويتلاقى مع شعراء وأناس وأحداث لفتت انتباهه وأثارت عواطفه أثناء رحلته الدراسية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى منتصف الستينيات الميلادية، وهى فترة كانت ما تزال مزدحمة بالصراع الإيديولوجى المعروف بين اليسار واليمين أوبتعبير آخر بين الأفكار الاشتراكية والتوجهات

الرأسمالية . ولما كانت الاشتراكية فى ذلك الوقت هى حلم المثقفين الأعظم وأملهم الأكبر فى إقامة الفردوس الموعود على الأرض وجدناهم، وخاصة الشعراء منهم، ينحازون دائماً إلى القرية باعتبارها التجسيد الأسمى لهذا الحلم، وذلك فى مواجهة عالم المدينة الذى يمور بالزيف والبهتان فى نظرهم . ولهذا نجد حسن فتح الباب يخاطب ماريًا فى قصيدة " رؤيا " قائلاً :

وما عادت بنا الذكرى
إلى أيامى المنزوفة الأشواق فوق النيل
وأصداء من الترتيل
تبث حنينى الجواب للقرية
وتخلع عن مدينتنا
قناع الزيف

ولاشك أن مثل هذه الأبيات تربط بين العالم الزائف فى مدن الدخان والدمى فى الولايات المتحدة الأمريكية وبين المدينة فى العالم العربى أو أى مكان آخر من العالم، وسوف يظل العالم البكر الصافى البريئ هو عالم القرية التى كانت ملاذ التائهين وهدف الحالمين والمبشرين بحياة أفضل فى تلك الفترة المهمة من تاريخنا البشرى .

عيون منــار

وهذا هو عنوان الديوان الصادر فى بيروت عام ١٩٧١، وقد اختار منه الشاعر ثلاث قصائد هى " عيون منار " (تأملات من لبنان)، و"على الشاطئ " و" أطفال بحر البقر " . والقصائد فى هذا الديوان بصفة عامة لها تشكيل مختلف، فقد حدث تكثيف للصورة، واعتماد على الرمز والإيحاء، و قد استتبع ذلك بالطبع تغير فى إنتاج الدلالة، بحيث صارت أكثر دخولاً فيما سُمِّى عند رومان ياكوبسون " الوظيفة الشعرية للغة " وهو أمر كان قد أشار إليه أو نبَّه عليه حازم القرطاجنى فى كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " (ص ٨٩) عندما قال : " إن القول فى شىء يصير مقبولاً عند السامع فى الإبداع فى محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً منه بإبداع الصنعة فى اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه ".. بمعنى أن تُصبح اللغة هى الهدف الأول للإنشاء الأدبى، فتوظف توظيفاً جمالياً يقوم على المهارة في اختيار الألفاظ وإجادة تأليفها، مع الاستعانة بالأدوات البلاغية كالاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه، وكلها أدوات تساعد على امتداد المساحة الدلالية للغة وتعميقها وإثرائها . يقول الشاعر فى قصيدة " عيون منار " :

عينى على الأصداف والأطياف

من كل طيف نزق شفيف

ينسج لى ستائر الحُلم

وكل همس ناعم الرفيف

ينصب لى أرجوحة الوهم

ويقول فى مطلع قصيدة " على الشاطئ " :

" حبنا أقوى من الموت الذى

يفصل شطينا .. فلا يلتقيان !! "

واختفت فى البعد عيناها

وولى جسمها، خلف السحب

وعلى قلبى لما فارقت

حف جناح من لهب

وتهاوى كذراعيها الطريق

وانطوى الجسر العتيق

فهذه الأبيات، كما هو واضح، تنزع من ناحية الشكل تجاه ما يُسمَّى بقصائد التربيع، وهى ليست كذلك بالتحديد، لكنها تحاول توظيف هذا الشكل فى إطار قصيدة الشعر الحر، بمعنى أن تأخذ منه ما يفيد فى إعطاء الأبيات زخماً إيقاعياً أكثر قوة

وتأثيراً . إضافة إلى ذلك نجد توظيف الصورة والرمز بكثافة فى محاولة للتركيز على الوظيفة الشعرية للغة كما أسلفت . وفى هذه القصائد يلجأ الشاعر كذلك إلى توظيف الأسطورة، وخاصة إيزيس وأوزوريس كما هو الحال فى قصيدة " عيون منار " . وقد ذكّرنى مطلع هذه القصيدة بالقصيدة المشهورة لابن زيدون التى تقول :

إنى ذكرتك بالزهراء مشتاقاً
والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا
وللنسيم اعتلال فى أصائله
كأنـه رق لـى فاعتـل إشـفاقا
يوم كأيام لذات لنا انصرمت
بتنا لها حين سار الدهر سـراقا

وذلك أن حسن فتح الباب يقول إنهم حين نزلوا مشرب الباروك ... إلخ

كان المساء العذب يسكب الظلال
تشربها الجداول المنحدرة
وينثر النسيم حبّات الندى
على الروابى الخافقات بالعبير .. إلخ

إنه ذلك التماهى المحبب دائماً بين عواطف الشاعر وصبواته وآماله وطموحاته وبين أحداث الطبيعة المنعكسة على صفحة وجدانه .

ومن الأبيات التى أثارت انتباهى بقوة المقطع التالى من قصيدة " على الشاطئ "، الذى يقول :

تدفع الريح شراع الأقوياء
ويغوص الغرباء
فى قرار الموجة الأولى .. ويغفو الضعفاء
فى صناديق الضلوع المطفأة
واسطوانات الأغانى الصدئة .

وقد صدر للشاعر بعد ذلك (عام ١٩٧٥) ديوان " حبنا أقوى من الموت " الذى اختار منه قصيدة واحدة طويلة تحمل هذا العنوان نفسه وهى قصيدة وطنية تتحدث عن عودة قناة السويس أو عودة الشاعر إليها وإلى مدينة السويس بعد الانتصار الذى تحقق فى أكتوبر المجيد عام ١٩٧٣ . وقد ختم الشاعر القصيدة بهذه الأبيات الجميلة :

كأن مياه السويس عليها من الصفو روح الإله
وأنت بلا جسد فى دمى تعبرين القناة

وداعاً إلى الملتقى يا نخيل السويس

يموت الزمان الكئيب

ويبقى المكان الحبيب .. إلخ

قصائد النيل :

تتمثل قصائد النيل فى ديوانين أولهما " وردة كنت فى النيل خبأتها " الصادر عام ١٩٨٦، والثانى " مواويل النيل المهاجر " الصادر عام ١٩٨٧ . وقد اختار الشاعر من الديوان الأول ثلاث قصائد، ومن الثانى عدداً أكثر من ذلك لكن من بينها قصيدتان طويلتان هما " الجذور " و" الصبار " . والقاسم المشترك بين هذين الديوانين نجده فى عدد من " التيمات " أو الموضوعات مثل الحنين إلى الوطن، وذلك أن الشاعر فى تلك الفترة كان يعمل بشكل متواصل خارج بلده، ويأتى هذا الحنين غالباً ممزوجاً بنبرة الأسى تجاه ما يجرى فى الوطن من أحداث . ومن أبيات الحنين الخالصة قول الشاعر فى قصيدة " الجذور "

أيا وطن البسط والقبض والوجد والفيض

يا وطن الحلم والرفض

يا أيها الشجن القاهر المستحب الذى

يسكن النفى يسكننى عشقك المستميت

وعلى الرغم من أن الأبيات السابقة تكاد تخلص للحنين والحب، إلا أنها تنطوى كذلك على فكرة الرفض (يا وطن الحلم والرفض)، وهذا الرفض يطل على القارئ فى أبيات أُخرى كثيرة تفضح ما يجرى على ضفاف النيل من أحداث جعلت هذا النهر العظيم ملكاً خالصاً لأناس يفعلون به ما يشاءون فى حين أن أحبابه الحقيقيين لم يجدوا إلا المنفى سبيلاً للعيش والبقاء . من ذلك الأبيات التالية :

على النهر أصفى بنينا وأحلى البنات

تباع .. تجوع .. وتلقى لكم جثثا

أو حبالا عليها تريحون أو تستريحون

المراعى لكم والمراثى لنا

أيها المنتهون الغثاء الأخير

المنافى أحب إلينا .

وتزداد فى هذه القصائد نداءات الإفاقة : " أفق يا غريب الديار مدينتنا تُستباح / وماذا تُساوى الأغانى ؟ " . وبهذا نجد بذرة الحنين والبكاء والحزن التى غرسها الشاعر فى ديوان " وردة كنت فى النيل خبأتها " تتحول إلى معزوفة حزينة فى

الديوان التالى . فإذا كانت الإسكندرية ووهران المدينة الجزائرية فى قصيدة " إسكندرية " تتلاقيان، من حيث أن أولاهما تخترق الحُلم والأخرى تقع فى القلب فإن الأغنية لم تتم، لأن قلب الشاعر طريد، إذ إنه لم يذهب إلى وهران بمحض اختياره، وإن كان ذلك هو الواجهة الظاهرة ، وإنما ذهب مثلما يذهب المنفى أو الطريد . وهذا إحساس أحس به كل من اضطر للعمل خارج وطنه خلال العقود الأخيرة، لأن الظروف غير المواتية فى بلده هى التى أجبرته على الخروج والترحيب بالمنفى الاختيارى . وبهذا يُثبت حسن فتح الباب المرة تلو المرة أنه من أهم الشعراء الذين تجاوبوا مع نبض الحياة والواقع . ومن ثم ينطبق عليه ما سُمِّى بجمالية التماسك عند لوسيان جولدمان، وهذه الجمالية ترى أن العمل الفنى أو الأدبى يكون ناجحاً من الناحية الجمالية عندما يدل دائماً على معنى متماسك يُعبَّر عنه بشكل مناسب . ويكون المعنى متماسكاً عندما يتطابق فيه الفردى والجماعى، علماً بأن النزوع إلى التماسك يدخل فى صميم الذات الفردية(١٥) .

وما أجمل الأبيات التالية من قصيدة " وطن" (وهى المطلع) :

تدور السواقى ولكن طيبة كالشمس

أبراجها من نحاس

وكهّانها من حجار

وما كان إلا الذى كان

حزمة ضوء قديم وتيجان شوك جديد

ووجه المهرج لحنٌ مُعاد

وتنتهى القصيدة بالأبيات التالية :

تدور بنا الأرض .. لكننا

نسائلها عن تراب ... وطن

وطيبة كالشمس لكن أقمارها من رماد

وكهانها من دخان

وبين المزاود يخرج فى كل ليل شعاع وليد

ويُلاحظ أن الدلالات فى هذه القصيدة تتبادل المواقع لتصنع المفارقة العجيبة : فطيبة الشمس، وحزم الضوء فيها لا تنفد، لكن الأبراج العاكسة من نحاس، والأقمار من رماد، والكهان من حجار أو من دخان وكل هذا لابد وأن يقف مثل الصخرة الهائلة التى تسد آفاق طيبة وتمنع عن الكون وعن الناس شعاعها القوى، لكن الشعاع برغم كل شئ يولد فى كل ليل !! . أى أن

الشاعر مهما ادلهم الخطب ومهما أظلم الليل مازال يحلم بميلاد جديد وعود أبدى .

وتكثر نداءات الشاعر للنيل بأن يتماسك ويظل صلباً . والنيل هنا بلا شك رمز لمصر كلها التى تواجه ما أسماه الشاعر بنسل المماليك، وهم هؤلاء الذين يعيثون فى الأرض فساداً، ويسرقون كل الخيرات . يقول الشاعر مخاطباً النيل :

يا شراع المساكين والماردين النسور الحمائم

يا نيل لا، لا ينل منك نسلُ المماليك

والمارقين غداً .. لا تبغْهُم بثديك

لا، لا تكن للنفايات مبْقَى .

وفى قصيدة " الصبار " يعلن الشاعر أننا جميعاً تحت سقف الجحيم : فلا خيمة من ولىّ / ولا غيمة من نبىّ / تفجر موعدنا المنتظر ... إلخ . أما المآذن فإنها مصلوبة، والمصافى تصب على الفقراء شذوراً من الزيت . وعلة الشاعر هى صحة البوح والصمت والجرح والمقت والوطن الساكن فى أعماقه . ويعلن الشاعر أيضاً أن هذا زمان الفجور . وأن مسرور هذا الزمان يساومنا بين نطع الرشيد وبين فراش الجوارى ... إلخ . وهكذا لم يعد فى مُكنة الشاعر إلا السفر والاكتواء بالحنين؛ لأنه لم يعد

فى النيل عش يأوى إليه، ولا وطن غير كهف المقطم، ولا حياة إلا لشخص واحد هو الرئيس المُفدى .. والفوارس تنقر أكتافنا .. لا حياة، والعصافير تحمل أغلالنا، والسماء تطوقنا بالنجوم السراب . أليس هذا هو إحساس المثقفين فى زمن انقلبت فيه الموازين، ولم تعد الأضواء مسلطة إلا على المهرجين والراقصات وأهل المغنى والعاملين فى الكباريهات ! لقد ظلت الأوضاع تتردى حقبة بعد حقبة ، وفى كل مرحلة يزداد المثقفون اغتراباً وعزلة، حتى أن الدكتور طه حسين فكَّر جدياً فى الهجرة نهائياً من مصر، وهذا فى زمن طه حسين، فما بالك بالمرحلة الحالية !! أمَّا الفيلسوف عبد الرحمن بدوى فقد غادر مصر نهائياً، واختار الإقامة الدائمة فى أحد فنادق باريس المتواضعة، ومما قاله تعبيراً عن محنته تجاه بلده : إن مصر لم تعد هى مصر . ويبدو أن الوضع الحالى كانت له أصول حتى فى أيام حافظ إبراهيم شاعر النيل، الذى نقرأ له الأبيات التالية :-

أمـور تمـر وعيش يمـر

ونحن من اللهو فى ملعب

وشعب يفر من الصـالحات

فرار السـليم من الأجرب

وصحف تطن طنين الذباب

وأخرى تشنّ على الأقرب

ومما قاله حافظ عن المثقفين أنفسهم، وهو كلام مازال ينطبق على أوضاعنا الحالية :

وهذا يلوذ بقصر الأميـــر

ويدعو إلى ظله الأرحـــب

وهذا يلوذ بقصر الســـفير

ويطـنب فى ورده الأعذب

وهذا يصيح مع الصائحين

على غير قصد ولا مأرب (١٦)

فلا غرو إذن أن تكون قصائد حسن فتح الباب خلال عقد الثمانينيات مليئة بالحزن والأسى والحسرة والأنين، ولن نستطيع التعبير عن ذلك بأفضل من أبياته نفسها فى قصيدة " تحت المطر " والتى نقرأ منها :

وطن نازف ... وأنا

عازف فى ليالى الهرمْ

حارس للصنم

صلواتى رياح

والأغاني ضجر

وطن عاشق مستباح

وأنا قلبه

ربُّه الراحم المنتقم .

وهكذا ينضم حسن فتح الباب إلى طابور الغاضبين من مصر، وهم الغالبية العظمى من المثقفين، عقل مصر النابض والذى تم تهميشه فى زمن سادت فيه السطحية والابتذال والإسفاف .

أحداق الجياد :

لقد كتبت من قبل دراسة طويلة عن هذا الديوان نُشر جزء قليل منها فى كتابى " نقد الحداثة " (١٧) بسبب أخطاء فنية، وسوف تُنشر كاملة إن شاء الله فى أقرب فرصة . ومن ثم فإنى أُحيل القارئ إليها حتى لا أكرر ما قلته سابقاً، خاصة وأنى أعطيت اهتماماً للجانب التجديدى فى الديوان على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون . ومما تنبغى الإشارة إليه أن هذا الديوان إبَّان صدوره (عام ١٩٩٠) لقى ترحيباً قوياً من جانب النقاد وكُتبت عنه - حسب معلوماتى - دراسات كثيرة .

ولا شك أن الشاعر أيضاً يحس بأهمية هذا الديوان، ولهذا اختار منه وحده اثنتين وثلاثين قصيدة، معظمها من القصائد القصيرة التى نسميها بقصائد التوقيع، ويُسميها آخرون " الإيبجرام "، فضلاً عن تسميات أخرى . وهذا النوع من القصائد انتشر خلال العقدين الأخيرين فى كل أنحاء العالم، وكتب به عدد من شعرائنا أذكر من أهمهم الشاعر عبد الوهاب البياتى فى ديوانه " بُسْتان عائشة " . وها هو الشاعر حسن فتح الباب يقدم لنا قصائد مهمة من هذا النوع فى ديوان " أحداق الجياد "، نختار من بينها واحدة فقط موجودة ضمن هذه المختارات، تتلاقى مع ما رأيناه فى الديوانين السابقين، وعنوانها " رحيل " تقول :

أرباب الوادى المجدب
عبُّوا من كرْم النهر
نهلوا .. علُّوا .. حتى ثملوا
لم يبقوا من قطْر
ثم ارتحلوا
بحثاً عن سر الجدْب
ما كادوا يغشون الليل

حتى ارتحل الويل

وانهمر الغيث (أبريل ١٩٧٦)

فهذه - كما هو واضح - قصيدة من أبيات قليلة (تسعة) تأخذ شكل التوقيع أو اللقطة السريعة، وتتركز حول موضوع محدد . وهى من ناحية الموضوع تبدو حُلماً مؤرقاً : فالأرباب الذين ظلوا يعبون من أشجار الكرْم النيلية بلغوا الثمالة ولم يبقوا على شىء . لكنهم ارتحلوا (وهذا هو الحلم بعينه !!) فارتحل معهم الويل وانهمر الغيث . وكأن الشاعر قد صاغ بيت المتنبى المشهور :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها

فقد بشمن وما تفنى العناقيد

صياغة حديثة تتخذ من تقنية الحلم أساساً ولواذاً، لأنه الوسيلة الوحيدة المتاحة فى الزمن الحالى .

ومن الخصائص العامة لقصائد ديوان " أحداق الجياد " أن الشاعر استطاع أن يتخلص من العواطف المباشرة ليحل محلها التأمل الشعرى المسافر فى أعماق الزمان والمكان والكون . ولهذا تقترب قصائد حسن فتح الباب هنا من القصيدة السبعينية، ومن قصيدة الشعر الصافى، وخاصة فيما أسميته،

فى دراستى المذكورة، "البناء الأسطورى فى اللغة" . ومرة أخرى أُحيل القارئ على تلك الدراسة مكتفياً هنا بالإشارة إلى أهمية هذا الديوان ضمن أعمال حسن فتح الباب بخاصة، وضمن دواوين الشعر الحديث بصفة عامة . ومرة أُخرى يُثْبت شاعر هذه المختارات أنه صاحب مراحل متنوعة ومختلفة ومتنامية وفقاً لكل مرحلة وتناغماً مع كل الظروف والشروط التى تحكم حركة التطور التاريخى والاجتماعى والفنى .

وتستمر المحاولات :

ومازال الدكتور حسن فتح الباب يواصل تحولاته وكشوفاته الشعرية . نجد ذلك فى ديوانيه الأخيرين " كل غيم شجر.. كل جرح هلال " (١٩٩٣)، و" سلة محار " (١٩٩٥) . وفى الديوان الأول من هذين نلاحظ أن الشاعر بدأ يعيش مرحلة ما بعد الثورة والثوار، ويتخلى نسبياً عن همومه وانشغاله بحركة المجتمع، ويتجاوز بكائيات النيل المهاجر، والوردة المخبأة فى النهر العظيم ليهتم أكثر بما يمكن أن نسميه إبداع اللغة فى ذاتها أو تشكيلها . ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك قصيدة " أمسية الشتات البهيج " وهى قصيدة طويلة مكتوبة فى

بودابست (المجـر) فى ٢٧ أغـسطس عـام ١٩٨٦ . فى هذه القصيدة يقول لنا الشاعر إنه يفر من النيل، وينطلق فى المدى المترامى الشعاع، وإنه يضم كل الشتات ليجدل من ذلك حبات عقد عظيم يمتزج فيه الحاضر حتى ولو كان على موج بحر الشمال مع الماضى البعيد الذى يضم نيران دانتى وغفران شيخ المعرة، وتواريخ كل الحضارات ... إلخ ولنتوقف عند الأبيات الأولى من هذه القصيدة . تقول :

أسافر فى خلجات العيون المضيفات
فى رفَّة الطير تحت الغمام وهمس البحيرات
فى خصل الشمس منسدلات سنابل
شعر الصبايا جداول
فى ضحكات الطفولة، ترنيمة الناى فى المنحنى
وفى لغة الكائنات الخفية
فى ضجة العشق بين الميادين والشرفات
وبين الحدائق والنهر
فى المدن الحالمات الرخية فى الليل
طفلاً يعيد بناء قصيدته فوق بحر الرمال

xxx

لعلّى أجمع هذا الشتات البهيج

فترتسم الصورة الغائمة ..... إلخ

فهذه الأبيات والقصيدة كلها تدخل ضمن شعر التحليق الرمزى العذب، وتشتمل على الخصائص المعروفة لهذا الشعر مثل الإيحاء بالشىء بدلاً من تعيينه، وهذا الإيحاء يشبه الهاتف الإلهى، كذلك نجد انفتاح الروح نحو كل ما هو مبهم وسحرى وغير محدد، ومن ثم يُصبح الشعر نوعاً من الاكتشاف لأنه يحاول الابتعاد عن كل ما هو أرضى بهدف الوصول إلى عالم من الأحلام يستطيع الشاعر من خلاله تأمل الجمال الخالد . هنا أيضاً تراسل الجواس، وهى من أهم خصائص الرمزية، على نحو ما يقول بودلير فى قصيدته المشهورة " تراسل " من ديوان " أزهار الشر " : " تتجاوب العطور والألوان والأصوات " . وهذا التراسل كان مرتبطاً برأى بودلير فى الخيال الشعرى وهو أنه يمت بصلة إلى اللانهائى . ذلك أن العالم المرئى ما هو إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة، والخيال هو الذى يضع كلا منها فى موضعه ويُكسبه قيمته الخاصة به . والعالم كله بمثابة المواد الغفل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه(١٨). فالشاعر فى قصيدة "أمسية الشتات البهيج" يسافر فى خلجات

العيون، وفى رفة الطير وهمس البحيرات، وفى خصل الشمس، وفى لغة الكائنات الخفية ... إلخ . ألا يُشبه هذا ما نقرؤه فى قصيدة : ارتقاء " ELAVACION لبودلير التى تقول أبياتها الأخيرة :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر

مصعدة كل صباح إلى معارج السموات، حرة طليقة

فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء

لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة (١٩)

وهذا التحليق الرمزى يستمر فى ديوان " سلة من محار " كما تدل على ذلك القصيدة المختارة من هذا الديوان وتحمل العنوان نفسه، وقد كُتبت فى الإسكندرية فى ١٦ أغسطس عام ١٩٩١ . وهناك قصائد أُخرى يبدو أن الشاعر سوف يعيد ترتيبها تدل على أن هناك بذوراً لتوجه جديد فى تجربة الشاعر، وإذا أضفنا ذلك إلى القصائد المختارة من ديوان يعده الشاعر للطبع تحت عنوان " الخروج إلى الجنوب " نستطيع أن نقول إن حسن فتح الباب فى مرحلته الجديدة يحاول الاستفادة من عمود الشعر القديم لتكوين تشكيلات عروضية تشبه التوشيح والمربعات والمثمنات وما إلى ذلك، لكن فى قوالب مختلفة نسبياً،

بحيث تكون أكثر قرباً من نمط القصيدة التفعيلية . من أمثلة ذلك القصيدة المعنونة " الشجرة والغمامة " من ديوان سلة محار " والتى نقرأ فى مقطعها الأول وعنوانه " الشجرة " :

دخلت فى موتى الصغير أبصرتنى شجرة

مدت إلىّ كفها .. ضفيرة من غصنها

ألفيتها نافذتى المحاصـــــرة

مدت إلى – كى ألبى – ثمرة .... إلخ

والقصيدة، كما هو واضح، إضافة إلى جانبها التشكيلى الشبيه بالموشح والذى يتم التركيز فيه على الجانب الموسيقى، تأخذ طابع الأقصوصة أو الحكاية على لسان الشجر والطير والكائنات بعامة . وهى تجربة عرفناها من قبل عند أمير الشعراء أحمد شوقى، لكن لا شك أن حسن فتح الباب يريد أن يضيف إليها جوانب رمزية وأسطورية تجعلها أكثر دخولاً فى بنية الشعر الحديث على نحو ما يقول :

أسلمت نفسى للنوارس المهاجرة

على جناحى طفلة يمامة معطرة

وبهذا نقول دون أدنى تردد إن حسن فتح الباب شاعر منفتح على كل ما هو جديد، ومن ثم صار شاعر التحولات والمراحل المتعاقبة .

الهوامش

١- " أحاديث أمل دنقل " مطابع نيولوك، طريق الملك فيصل، القاهرة الكبرى، 1992 .
٢- د. محمد حمود " الحداثة فى الشعر العربى المعاصر - بيانها ومظاهرها "، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٦ .
٣- انظر د. جمال شحيذ " في البنيوية التركيبية - دراسة فى منهج لوسيان غولدمان "، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص ٩ .
٤- انظر المرجع السابق، من صفحة ١٩ إلى ٢٢ .
٥- انظر " البنيوية التكوينية والنقد الأدبى " وهى مجموعة أبحاث لعدد من النقاد هم : لوسيان جولدمان، ويون باسكاوى، وجاك لينهارت، وجاك دوبوا، وجان دوفينو، ور . هيندلس، ترجمها عدد من النقاد العرب وراجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1984، ص ٧ (تقديم) .
٦- السابق، ص ٤٢ .
٧- أخذنا هذه الأقوال من المرجع السابق، المقالة الخاصة بلوسيان جولدمان، وقد ترجمها الناقد المغربى د. محمد برادة .
٨- انظر مجلة " الفيصل " العدد ٢٥١ جمادى الأولى ١٤١٨ الموافق سبتمبر ١٩٩٧ م، حوار مع د. حسن فتح الباب، أجراه طارق عبد الفتاح شديد، ص ٥١ وما بعدها .
٩- المرجع السابق، ص ٥٣ .
١٠- انظر مقدمة الشاعر لديوانه " سلة من محار " وهى تحت عنوان " والأغانى وطن "، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية، أكتوبر ١٩٩٥ م .
١١- مجلة " القاهرة "، العدد ٩٣، 5مارس ١٩٨٩، ص ٤٥، وقد أجرى الحوار طارق شديد .
١٢- انظر د. حامد أبو أحمد " نقد الحداثة "، سلسلة كتاب الرياض، العدد الثامن، أغسطس، 1994، ص ٧٥ .
١٣- صلاح عبد الصبور "الأعمال الكاملة "، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة . ١٩٨٣، ص ٦٤ .

١٤- انظر فى ذلك

،EL SURREALISMO y CUATRO ،CARLOS MARCIAL DE ONIS POETAS DE LA GENERACION DEL 27,EDICIONES JOSE 1977 . ،A . MADRID ،S ،PORRUA TURANGAS

١٥- انظر د. جمال شحيذ " فى البنيوية التركيبية - دراسة فى منهج لوسيان جولدمان " مرجع مذكور، ص ٤٢ .

١٦- نقلنا هذه الأبيات لحافظ إبراهيم والمعلومات الأخرى عن طه حسين وعبد الرحمن بدوى من مقال للدكتور مصطفى عبد الغنى عنوانه " الغاضبون من مصر " مجلة " سطور " العدد ١٣، ديسمبر ١٩٩٧، ص ٧ .

١٧- انظر د. حامد أبو أحمد " نقد الحداثة " سلسلة كتاب " الرياض "العدد ٨، أغسطس ١٩٩٤، ص ١٣٥ .

١٨- انظر د. محمد فتوح أحمد " الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر "، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978، ص ٧١ . وانظر كذلك د. محمد غنيمى هلال " فلسفة الصورة فى شعر الرومنتيكية " مجلة " المجلة " أغسطس ١٩٥٩ .

١٩- ديوان " أزهار الشر " ترجمة محمد أمين حسونة .

أمل دنقل هو شاعر المفارقة بامتياز فى شعرنا العربى المعاصر . وللمفارقة مجموعة من الخصائص أبرزتها سيزا قاسم فى مقال لها بمجلة " فصول " هى :

١- أنها وليدة موقف نفسى وعقلى وثقافى معين . كما أنها إستراتيجية قول نقدى ساخر . وهى تعبير عن موقف عدوانى لكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، وهى شكل من أشكال البلاغة تشبه الاستعارة فى ثنائية الدلالة .

٢- والمفارقة وسيلة لقتل النزعة العاطفية المفرطة، فضلاً عن أنها تمثل موقفاً من التراث الحضارى، حيث تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفنى الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله . وهى إستراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، لكنها فى الوقت نفسه تنطوى على جانب إيجابى باعتبارها سلاحاً هجومياً فعَّالاً، وهو الضحك، لكنه ليس الضحك المتولد عن الكوميديا، بل الضحك المتولد عن التوتر الحاد والضغط الذى لابد أن ينفجر .

٣- والمفارقة تشتمل على علاقة توجه انتباه المُخاطَب نحو التفسير السليم للقول . وهى بذلك تختلف عن الاستعارة . إنها عبارة عن رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة. وحل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة، وهى مهارة ثقافية وإيديولوجية يُشارك فيها المتكلم والمُخاطَب .

ويُضاف إلى الخصائص الثلاث السابقة أن الكشف عن المعنى الحقيقى الذى يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر . (١)

ومفارقات أمل دنقل لا تقف عند لغته الشعرية فقط، بل تمتد لتشمل وضعه الشعرى، ومواقفه التجديدية والتطويرية، ورؤيته للواقع، وطريقته فى التعامل مع اللغة . وهى كلها عناصر تراكبت وتفاعلت وتناغمت لتجعل من هذا الشاعر واحداً من أهم الشعراء العرب خلال النصف الثانى من القرن العشرين .

وضعه الشعرى :

كثيراً ما اتهم أمل دنقل بأنه شاعر مباشر، خاصة وأنه ظهر فى فترة كانت القصيدة العربية، بل والعالمية، خلالها تتجه نحو الغموض والإحكام بل والإستغلاق أحياناً، وذلك بعد أن صارت

الصيحة التى أطلقها الشاعر الإسبانى الشهير خوان رامون خمينيث " إلى الأقلية القليلة " فى بدايات القرن هى الشعار الأمثل وشبه الأوحد للقصيدة الشعرية . ومن ثم كانت تهمة المباشرة تهمة جاهزة بل وملائمة تماماً للفترة التى أُطلقت أثناءها . ولا يهمنى فى هذه الدراسة من أين جاءت هذه التهمة، أو كيف تم التعامل معها بل يهمنى ما تنطوى عليه الآن من مفارقة، خاصة بعد أن مرت سنوات طوال على وفاة أمل دنقل، وثبت للكافة أن صوته مازال فاعلاً ومؤثراً، وأن قصيدته مازالت قوية ومثيرة للانتباه سواء على مستوى النقد أو على مستوى جمهرة المتلقين . كانت التهمة قوية وذائعة، ولذلك رد عليها أمل دنقل نفسه كثيراً فى أحاديثه - كما سوف نرى - ورد عليها عدد كبير من نقاده وسوف نقتصر هنا على ما ورد من ذلك فى العدد الخاص بأمل دنقل، الذى صدر عن مجلة " إبداع " فى أكتوبر ١٩٨٣، أى بعد وفاته بقليل .

فيما يتعلق بإشارة أمل دنقل إلى هذه التهمة وردَّه عليها نراه يُجيب عن سؤال بشأن ما قيل عنه من أنه شاعر تحريضى قائلاً : " نعم، نعم . والشاعر يستطيع فى فترات كثيرة أن يوفق بين الاثنين : المستوى الفنى والتحريض . فأنا مثلاً كثيراً ما أُتهم

بالمباشرة بينما أنا أكثر الشعراء تقريباً استخداماً للرموز والحيل الفنية المعقدة جداً، والتى تصل أحياناً لحد الاصطناع . وبناء على هذا كان الكثيرون يتهموننى بالعمومية . وهذا يتوقف على كيفية إدراك المتلقى لمفردات العالم . أى أننى مفهوم بالنسبة لمن يدركون مفردات الثورة . أما بالنسبة للإنسان غير الواعى أو الذى لا تهمه مفردات الثورة فيعتبرنى غامضاً لأننى أطالب بقضية هو لا يدركها، وفى تصوره أن الشاعر يتحدث عن الجمال .. عن وردة تذبل .. عن شراع زورق يسير فى النيل .. عن منديل يلوح فى المحطات أو المطارات .. لكن أن يتحدث شاعر عن الحرية أو الموت، عن الدم والثأر الوطنى، هو لا يفهم هذا . ومن هنا يقول أناس إن هذا الشاعر تحريضى، ولكنه فى حقيقته انتظام لكل مفردات الحياة الجديدة والفن الجديد الذى نريد أن نحققه " . (٢)

وكما هو واضح فإن أمل دنقل لا ينفى تهمة أنه شاعر تحريضى، و لكنه – ومعه كل الحق – يدرج هذا ضمن رؤيته ومفهومه للفن الجديد الذى أراد أن يحققه وهو مفهوم يقوم على مجموعة من العناصر، أهمها – فى رأينا – ما يلى : اختلاف قصيدته عن قصيدة الجيل السابق . وإيمانه بأن القصيدة ينبغى

أن تكون عاملاً من عوامل الثورة والتحرر . وهذه الثورة يطرحها الواقع لأن ارتباط الشاعر به أمر لا مفر منه. ومن ثم فإن القصيدة الحقيقية هى القصيدة التى تتنفس من رئة الشاعر ومن عصره . والشاعر عنده لا يمكن أن يكون مستأنساً، لأن الشعراء المستأنسين طيور مقصوصة الجناح . والفن عند أمل دنقل ليس وقائعياً أى مجرد نقل للواقع ولكنه واقعى أى مرتبط بالواقع مع الحفاظ على جوهر الفن . ومن هنا كثر استخدامه للحيل الفنية المعقدة مثل القناع إضافة إلى استخدامه للصور والرموز والأساطير . ثم إنه عمل على استغلال الإيقاعات فى اللغة نفسها، و تعامل دائماً مع اللغة باعتبارها وعاء للأفكار، وكان لديه حرص واضح على أن يعكس ذاته بوصفه شاعراً على الأشياء . يُضاف إلى كل هذا إيمانه بوظيفة الشعر الاجتماعية، وبذلك فإنه يُعد واحداً من أهم شعراء الالتزام فى العالم . ثم إنه كان صاحب رؤية واضحة وقوية ومحددة فى التعامل مع التراث حيث بدأ باستلهام التراث الفرعونى واليونانى لكنه ما لبث أن اقتنع بأن تراثنا الحقيقى هو التراث العربى الإسلامى، وأن البطل الوجدانى للمصرى المعاصر هو -- على سبيل المثال -- خالد بن الوليد لا أحمس . وهذه الرؤية التراثية كان لها دور

قوى فى وسم قصيدة أمل دنقل بسمات خاصة جعلته من أكثر الشعراء تميزاً وتفرداً حتى أنك تستطيع أن تستخرج قصيدته من بين آلاف القصائد . وهذه سمة مهمة جداً لأنها برزت فى وقت تشابهت فيه قصائد الشعراء إلى حد العقم . ولا شك أن كل هذه العناصر أدت إلى أن أمل دنقل لم يكن مجرد شاعر تحريضى، بل كان التحريض مجرد عنصر واحد من العناصر الكثيرة التى حملتها قصيدته . وهو عنصر ظهر فى وقت كان العرب أثناءه – ومازالوا – فى حاجة إلى شاعر تتحقق فيه هذه الصفة . ولعل هذا هو السبب الأول فى انتشار شعر أمل دنقل – على الأقل بين الطبقات المثقفة والمتعلمة – سواء فى أثناء حياته أو بعد موته .

أمَّا عن النقاد فقد هبُّوا للدفاع عن قصيدة أمل دنقل ضد هذا الاتهام بالمباشرة . وكما أسلفت فسوف أكتفى هنا بما ورد – بل ببعض ما ورد – فى العدد المذكور من مجلة " إبداع " . لقد رأى الدكتور عبد العزيز المقالح أن هذه المباشرة المدَّعاة ما هى إلا أنشودة البساطة . وفى ذلك يقول : " كان أمل دنقل شاعر البساطة فى زمن التعقيد والغموض . وأول ما يلفت الانتباه فى قصائده البساطة الحادة المصقولة التى تتحول إلى

أنشودة مفرطة التواضع . " أنشودة البساطة " تعبير حديث أطلقه بين شباب الكتاب والشعراء الكاتب الفنان يحيى حقى . والبساطة عند ذلك الشيخ الوقور - كما فهمها جيل أمل دنقل - لا تعنى التمرد على القواعد اللغوية أو الخروج على الأسس الفنية للكتابة، ولا تعنى الرقة والتبسيط، وإنما تعنى تلقائية التناول، وعفوية التعبير، والابتعاد عن خشونة اللفظ إلى خشونة المعنى، وتحويل العمل الأدبى من فن لا يفهم محتواه سوى نفر قليل من الكتاب إلى أنشودة جماعية وإلى لغة فن ووجدان" (٣).

أمَّا الدكتورة فدوى مالطى - دوجلاس، فى مقال لها عنوانه " قراءة فى قصيدة زهور " فقد رأت أن البساطة فى قصيدة أمل دنقل بساطة مضللة، وقد دللت على ذلك من خلال تحليلها للقصيدة المذكورة . فهناك بالفعل بساطة فى اللغة وضآلة فى الصفات، بمعنى أن الأسلوب يمثل بالفعل أسلوباً غير معقد . وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن تعبر عن محتواها الدلالى بطريق مباشر، بمعنى أن القارئ للقصيدة لأول مرة يشعر بأنه إزاء معنى صريح ومباشر . ومع ذلك فإن هذه البساطة الظاهرة بساطة مضللة لأسباب كثيرة من بينها تنظيم القصيدة، والوسائل الأدبية المستغلة فيها من حيث أنها تظهر بوصفها

عملاً أدبياً كاملاً يدل على حالة عاطفية عميقة . فالقصيدة مُقسَّمة إلى ثلاثة أجزاء، وهى تتطور من البداية إلى النهاية بطريقة فنية منتظمة، مستخدمة وسائل أدبية ولغوية ساعدت على تحقيق هذا التطور . وقبل أن نمضى فى تتبع هذه الوسائل نشير إلى أن قصيدة " زهور " وردت فى ديوان " أوراق الغرفة(٨) " ولنقتطع منها هذه الأبيات الأولى :

وسلال من الورد،

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها فى بطاقة

xxx

تتحدث لى الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت – دهشة –

لحظة القطف،

لحظة القصف،

لحظة إعدامها فى الخميلة !

تتحدث لى ...

أنها سقطت من على عرشها فى البساتين

ثم أفاقت على عرضها فى زجاج الدكاكين، أو بين أيدى المنادين،

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة ... إلخ

وترى د. فدوى مالطى أن الوسائل الأدبية المستخدمة فى هذه القصيدة هى :

١- تجسيم الزهرات، أو نسبة الصفات البشرية لها، بحيث تبدو وكأنها كائن حى .

٢- الاندماج بين الزهرات والمتكلم (كل باقة / بين إغماءة وإفاقة / تتنفس مثلى - بالكاد - ثانية - .... ثانية) .

٣- استخدام مجموعة من الثنائيات مثل إغفاءة / إفاقة والموت / الحياة وهى ثنائيات تحمل سخرية مرة إذ تجىء تمنيات الحياة من خلال الموت .

وقد خرجت الناقدة من تحليلها للقصيدة بنتيجة تقول إنها تتطور بكاملها من بدايتها إلى نهايتها، وأنها تُعتبر عملاً فنياً رائعاً ذا موقف ميتافيزيقى . إذ بدأ الشاعر بوضع طبيعى وعادى، وقلبه بطريقة مدهشة إلى رؤية متعمقة فى الحياة والموت، مستخدماً وسائل معنوية ولغوية لكى يؤدى وظيفته الكاملة . (٤) ولا شك أن هذا التحليل العميق لقصيدة " زهور "

يدل على أن اتهام شعر أمل دنقل بالمباشرة اتهام سطحى وساذج ومتحيز . أما أنه سطحى فلأنه يقف عند الظاهر ولا يتعمق التجربة الشعرية فى كل جوانبها وأبعادها . وأما أنه ساذج ومتحيز فلأنه ينطلق من منطلق أُحادى يقوم على رؤية قاصرة ترى أن الشعر الحقيقى هو الشعر الغامض فقط أو المستغلق على الفهم . ولو سلَّمنا بهذه الرؤية لوجب أن نرمى بكل التراث الشعرى العالمى فى سلة المهملات، لأنه منذ بداياته حتى فترة قريبة جداً كان قريب المنال، سهل التناول وشديد العمق فى آن، ومازالت نماذجه الخالدة عربية كانت أو أجنبية تمارس تأثيراً قوياً على جمهرة القراء حتى اليوم . والمعنى الواضح لكل هذا هو أن شعراء الغموض أرادوا أن يُفرغوا التراث الشعرى العالمى من محتواه ظانين أنهم بذلك سوف يمكنون لأنفسهم فى ساحة الشعر، مع أنهم بوصفهم يُعبِّرون عن أحد الاتجاهات المعاصرة فى الشعر ليسوا مرفوضين من قِبَل الجميع لأن هناك نقاداً وقُرَّاء كثيرين رأوا فيهم تعبيراً عن توجه مهم فى الشعر خلال القرن العشرين . والمهم إذن هو أن يكون لدى الناس سعة صدر فى تقبل الآخر حتى ولو كان مختلفاً، بل شديد الاختلاف . لكل هذا كان أمل دنقل شاعراً

ينطوى وضعه الشعرى على مفارقة من نوع ما هى أنه ظاهر البساطة وشديد العمق فى آن . وهذه المفارقة صنعها الوضع الشعرى الذى كانت له السيادة - على الأقل ثقافياً ونقدياً - خلال الحقبة الماضية . وعلى الرغم من هذا الاتهام واصل شعر أمل دنقل - ومازال - كشوفه وتفجيره لكثير من القضايا . وهذا إن دل فإنما يدل على أن الإبداع تصنعه القيم الخاصة الموجودة فى داخله وأن الاستمرار شأن ملتصق بالأشياء فى ذاتها لا بالأقوال الدائرة حولها .

الموقف من التجريب

وموقف أمل دنقل فى هذا الصدد ينطوى أيضاً على مفارقة فى غاية الأهمية لأنه على الرغم من التطور الذى استحدثه فى القصيدة العربية والوسائل الكثيرة التى استخدمها كان يعارض التجريب بالمفهوم الذى انتشر فى أثناء حياته . فأمل دنقل - فى رأيى وفى رأى الكثيرين - من أهم الشعراء الذين نفثوا فى القصيدة روحاً جديدة تختلف عن كل ما سبق وتؤسس لذائقة شعرية مهمة، ربما لم يستطع أحد من بعده أن يتمثلها أو يتأثر بها بشكل واضح، بل ربما عورضت من قِبَل الكثيرين، وأقصد

بالمعارضة هنا الوقوف ضدها لا المعارضة بمفهومها الشعرى المعروف وهو النسج على المنوال، ولكنها سوف تظل علامة مهمة فى تطور القصيدة العربية المعاصرة . وقد تأتى أجيال جديدة فتستفيد منها أيما استفادة، وبخاصة ذلك النسق الذى أصّله أمل دنقل فى ديوانه الأخير " أوراق الغرفة (٨) " . وتحضرنى فى هذا الصدد كلمة للناقد النمساوى جوستاف سيبًّمان وردت فى أثناء تحليله للدور الذى قام به رائد شعر الحداثة فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية وهو الشاعر النيكاراجوى روبن داريو، إذ قال عنه : " إن أعمال روبن داريو كانت بمثابة حلقة اتصال استطاع الشعر الإسبانى، من خلالها، أن يقترب من الشعر الأوربى، الذى عاش فترة ازدهار هائلة خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولهذا نجد أن موضوعات روبن داريو تتميز بكثرة العناصر الأوربية فيها، حيث نجد بها أساطير قديمة، وحكايات من العصر الوسيط، وذكريات من العصر الذهبى ومن الرومنتيكية الفرنسية . كما أن الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والموسيقى قد لعبت دوراً مهماً فى أعمال داريو . وثمة شىء آخر هو أن النسق الشعرى عند داريو مثله فى ذلك مثل أى شاعر أوربى حديث له أهمية حاسمة : فالشعر لا يمكن

تبريره إلا فى حالة واحدة فقط هى عندما يتحول الشئ الجميل إلى عمل فنى ذى قيمة . ولعل هذا هو الذى جعل داريو يفكر فى أن تجسيد الجمال فى الشكل الشعرى أمر تحدده الموسيقى . ومن ثم فإن دور روبن داريو فى التجديد العروضى فى غاية الأهمية " (٥) . وما يهمنى فى هذه الكلمة هو تحديدها للخصائص التى تجعل من أى قصيدة عملاً فنياً ذا قيمة، ومن كاتبها شاعراً متميزاً ومؤثراً . وهذه الخصائص هى : أن تقتطف القصيدة الثمرات المزهرة وتبعث فيها أنفاساً جديدة . وهذا ما فعله أمل دنقل، فقد استطاع أن يستوعب ويتمثل خصائص حركة الريادة فى القصيدة العربية، ومن هنا كان اعترافه الواضح بتأثره بشعر أحمد عبد المعطى حجازى، لكنه بالطبع مثل أى شاعر كبير تجاوز هذه المرحلة وصار نسيج وحده وتفرده . والقصيدة الجيدة هى التى تستطيع استلهام العصور السابقة، وهذا ما فعله كذلك أمل دنقل، فقد عايشت قصيدته زرقاء اليمامة، وحرب البسوس، وحروب الفتنة الكبرى وغيرها فضلاً عن استلهاماته لأسفار التوراة وللعصور القديمة... إلخ، والقصيدة الجيدة هى التى تتفاعل مع الفنون الأخرى وتهتم بالموسيقى، وهذا شىء بارز فى أعمال أمل دنقل

. كما أن القصيدة الجيدة هى التى تترك بصمتها شكلياً وعروضياً، وأنا أعتقد أن ديوان " أوراق الغرفة (٨) " ينبغى أن يُدرس بتوسُّع فى جوانبه العروضية حتى نكشف عمَّا استحدثه أمل دنقل فى هذا الصدد . على أن أهم خاصية هى النسق الشعرى . وقد أولاه أمل دنقل اهتماماً كبيراً منذ بداياته، ولكنه بلغ قمة نضجه فى الديوان المذكور، وبخاصة فى قصائد " الجنوبى " و" ضد من " و" زهور " و" السرير " و"لعبة النهاية " و" الطيور " و" الخيول " . فهذه القصائد بالتحديد تأتى فى نسق شديد الإحكام . وقد سبق أن أشرت إلى التحليل الذى قامت به الدكتورة فدوى مالطى لقصيدة " زهور " والآن أختار قصيدة أُخرى لأختبر فيها ما يمكن أن أسميه " تماسك النسق الشعرى " ولتكن قصيدة " ضد من " التى تقول :

فى غرفة العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض،

لون المعاطف أبيض،

تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،

الملاءات،

لون الأسرَّة، أربطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن .
كل هذا يُشيع بقلبى الوهن .
كل هذا البياض يُذكرنى بالكفن !
فلماذا إذا مت ..
يأتى المعزون متشحين ...
بشارات لون الحداد
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد .. الزمن،
***
ضد من ... ؟
ومتى القلب – فى الخفقان – اطمأن ؟!
xxx
بين لونين : أستقبل الأصدقاء ..
الذين يرون سريرى قبراً
وحياتى .. دهراً
وأرى العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطن !

فهذه القصيدة، مثل كل قصائد أمل دنقل، سهلة يسيرة تصل بمنتهى السهولة واليسر إلى المتلقى، وهى لا تشتمل على استلهام أو توظيف للتراث ولا تستخدم أياً من الوسائل التى استخدمها أمل دنقل فى قصائد أُخرى، إنها قصيدة تأخذ موقعها الشعرى المهم من نسقها فقط، وهذا إن دل فإنما يدل على أن مسألة النسق الشعرى قضية مهمة جداً، وأنه وحده يمكن أن يُستغنى به عن كل الوسائل، بل حتى عن الصور الشعرية، التى تكون فى كثير من الأحيان مطلوبة لإحداث انحراف (أو انزياح) DESVIACION فى اللغة، وهى نقطة مهمة درستها الشعرية بتوسع خلال النصف الثانى من القرن العشرين (٦) . لكننا هنا نرى النسق الشعرى وحده هو صاحب الفضل الأول والأخير فى منح صفة الشاعرية لهذه القصيدة . فكيف رتب الشاعر قصيدته ؟

إننا نجدها مقسمة أو مرتبة على النحو التالى :

١- الأسطر الثمانية الأولى تعداد للأشياء البيضاء فى غرفة العمليات . وهو مجرد تعداد تقريرى لا أكثر ولا أقل . فليس فى

هذه الأبيات جميعها صورة شعرية واحدة .

٢- السطران التاسع والعاشر يجسدان الإحساس النفسى الذى شعر به الشاعر من جرَّاء كل هذه الأشياء البيضاء . وهما أيضاً بيتان تقريريان، إذ أنهما يقرران واقعاً نفسياً جاء نتيجة لما ذُكر من قبل .

٣- الأسطر من الحادى عشر حتى السادس عشر سؤالان يجيئان فى شكل استفهام تقريرى يتناقض مع المطروح سابقاً، أى أنهما ينطويان على نوع من المفارقة التى تلعب دوراً مهماً فى صنع الموقف الشعرى . وبهذا تكون المفارقة فى قصيدة أمل دنقل عنصراً مهماً فى صياغة النسق . ومن ثم تكون المفارقة بديلاً عن كل الوسائل الأخرى، أو قل إنَّ الشاعر يمكنه أن يستغنى بها عن كل وسائله .

٤- السطران السابع عشر والثامن عشر استفهام إنكارى ينطوى على نوع من الشك، ليؤكد النتيجة التى يتواطأ فى الوصول إليها كل من البياض والسواد على حدٍ سواء . فكلا اللونين، على الرغم مما بينهما من فروق فى الظاهر إلا أنهما يُسلمان إلى نتيجة واحدة هى مغادرة هذه الحياة .

٥- المقطع الأخير يعكس التماهى أو التماثل الذى رآه

الشاعر فى اللونين المذكورين، ليُحدث نوعاً آخر من المفارقة الحادثة بين موته فى عيون الأصدقاء وخلوده فى ذاكرتهم . ولا ينسى أمل دنقل أن ينتقل من الخاص إلى العام ليجعل من هذا الموقف الذاتى الخاص موقفاً عاماً يمتد ليشمل لون الحقيقة بوصفها وضعاً إنسانياً ميتافيزيقياً، ولون تراب الوطن بوصف الواقع الفعلى الذى يضم الجميع فى إهابه .

وهكذا استطاع أمل دنقل أن يحول اللغة التقريرية فى القصيدة، من خلال الترتيب النسقى القائم على المفارقة، إلى لغة شعرية شديدة العمق، ثرية الدلالات، قوية الإيحاءات . إنها قصيدة تُعد - فى رأيى - من عيون الأدب العالمى لا لشئ إلا لأن أمل دنقل استطاع أن يرتب مفرداته وأبياته لتتحول إلى عمل فنى ذى قيمة . وهذا يدل على أن كل التنظيرات حول الشعر مجرد كلام عن الكلام أو قول على القول، لأن القيمة الحقيقية للقصيدة لا تأتى إلا من موهبة حقيقية ورؤية ناضجة تستطيع أن تستخلص عروق الذهب من أشياء لا يُظن أنها تشتمل على عناصر ذات قيمة .

وبالإضافة إلى فكرة النسق، والمفارقة نتوقف فى القصيدة التى معنا عند مجموعة أُخرى من العناصر تعاونت جميعها

لتمنحها شاعرية متألقة وفريدة . وأقول قبل أن أمضى فى تحليلى لهذه القصيدة بأنها مجرد مثال أختبر فيه محاولتى البحث عن القيم الشعرية الكامنة فى قصيدة أمل دنقل، و من ثم فإن ما أقوله هنا ينسحب على عدد كبير من قصائده التى تشتركفى هذه العناصر (أو الخصائص) نفسها، لأننا سوف نرى بعد ذلك عناصر غير هذه استخدمها الشاعر أيضاً فى قصيدته، وكان لها دور فعَّال فى إضافة أبعاد جمالية مهمة لشعره .

أعود إلى القصيدة لأقول إن العنصر الثالث الواضح فيها هو أنها خالية تماماً من الثرثرة . وذلك لأن الخطوات محددة ومحسوبة بدقة، وبالتالى تخلو من أى حشو . وليس من السهل أبداً أن نقوم بعمليات استبدال بأن نحذف كلمة ونضع أُخرى، أو نستطيع إحداث تغيير ولو بسيط جداً فى ترتيب الأبيات . وقد يسأل سائل وله كل الحق فى هذا السؤال : وهل هناك قصائد لشعراء كبار نجد فيها ذلك الحشو ؟ وأرد عليه : نعم، هناك قصائد طويلة جداً لبعض الشعراء الكبار – وأخص منهم بالذكر هنا بدر شاكر السياب – نتمنى لو أنها اخْتُصِرَتْ إلى عدد قليل من الأبيات وبعض قصائد أمل دنقل نفسه فى مراحله

الأولى نعثر فيها على بعض الحشو، ولهذا قلت منذ البداية إننى أتوقف عند القصائد التى تمثل النضوج فى شعر أمل دنقل، وخاصة ديوانه الأخير " أوراق الغرفة (٨) " . لكننى على أية حال أعتبر أمل دنقل – فى كل مراحله – أقل الشعراء المحدثين من جهة الحشو فى قصيدته . وهذه، لاشك، ميزة تُضاف إلى مميزاته الكثيره .

نجد كذلك فى قصيدة " ضد من " قدرة عجيبة فى النفاذ إلى جوهر الأشياء . وهذه خاصية فى شعر أمل دنقل أشار إليها د. سيد البحراوى فى تقديمه لكتاب " سفر أمل دنقل " (٧) وفى هذا يقول : " هذه القدرة على النفاذ إلى الجوهر هى الأرضية التى انطلق فيها شعر أمل دنقل، وإن لم تكن هى التى صنعته . فلو اكتفى أمل برصد الجوهر (بالمعنى الفلسفى) لانتهى به الطريق إلى الحكمة التى كان – فى نهاية المطاف – نقيضاً لها ولكن عبقرية أمل الشعرية جعلته قادراً على أن يجعل هذا الجوهر هو نهاية المطاف فى العملية الشعرية، وأن يجعل الوصول إلى هذا الجوهر مهمة المتلقى الأخيرة، تلك التى تصله عبر تجسيد منحنيات التجربة بمشاعرها وصراعاتها وتطوراتها الدرامية " (ص ٤) . ولهذا فإن المتلقى لا يستوعب الأشياء التى

وردت فى قصيدة " ضد من " مثل نقاب الأطباء، ولون المعاطف، وتاج الحكيمات ... إلخ على أنها مجرد أشياء بيضاء، ولكن يأخذها على أنها أشياء تشترك فى البياض لنصل من خلالها إلى ما وراء الأشياء والظواهر أو بتعبير آخر إلى ما يقصد إليه الشاعر من تعداده لهذه الأشياء على هذا النسق المحدد فى القصيدة . ومن ثم تكون القصيدة - وهذه هى الخاصية الخامسة - تعبيراً عن عالم داخلى لا عن عالم خارجى، بمعنى أنها رموز وليست وصفاً . وكما يقول أحمد عبد المعطى حجازى فإننا فى هذه الحالة لا ينبغى أن نقرأ المفردات أو الجمل فى تركيبها البسيط ومدلولاتها المباشرة، وإنما يكون علينا أن نتهيأ لاكتشاف عالم، وأن نقرأ الإيقاعات، ونعامل المفردات معاملتنا لأسماء الأعلام والذوات ... ويُضيف الشاعر أحمد حجازى مخاطباً أمل دنقل : " ومع أن المادة الخارجية لشعرك - إذا صح هذا التعبير - مأخوذة من الحياة العادية المكررة المبتذلة، فأنت حريص جداً على أن تجعل فصاحتك الجديدة تنتمى بشكل أو بآخر للفصاحة العربية الموروثة . إن لك غراماً بالتركيب النبيل والمفردات الصحيحة، وغنائيتك أقرب إلى غنائية الإنشاد، وأنت بعيد عن السوقية التى قد يقع فيها من

يمتح من هذه الآبار . نعم لم ينجح شاعر معاصر فى أن يُضمِّن شعره كل هذه التفاصيل المأخوذة من حياتنا الواقعية : تواريخ، وأسماء أشخاص، وأسماء أماكن، وهو محتفظ مع ذلك بروح الشعر وأوزانه وقوافيه وتركيباته التى تمتد فى وعينا ولاوعينا اللغوى إلى طبقات سحيقة، بل ربما كانت هذه التفاصيل بالذات هى سر شعرك، لأنها تُجبرك على خلق لغة فتية طازجة، لغة للقاهرة وهى مع ذلك موصولة الأسباب باللغة التى كانت تصف بعر الأرام دون أن تفقد بهاءها وفخامتها " (٨)

كذلك نعثر فى قصيدة أمل دنقل على ما يُسمى بالجانب الفكرى . فهو يهتم بالموسيقى فى شعره، هذا صحيح، لكنها فى الحقيقة ليست موسيقى غنائية، بل تقوم على استغلال الإيقاعات فى اللغة نفسها، و كمية الأفكار فى القصيدة واضحة، فضلاً عن أنها ذات بناء مركَّب . ولهذا نرى القصيدة – فى غالب الأحيان – تطرح أسئلة بدلاً من أن تقدم إجابات . وقصيدة " ضد من " من هذا الجانب تبدو لنا على النحو التالى : إنها تبدأ بملاحظة عن البياض الذى يشيع فى معظم الأحيان حول الشاعر ليلقى فى قلبه بالوهن ويذكره بالكفن، ومن ثم يبدأ السؤال لماذا يأتى المعزون لابسين الأسود؟ ولم يقدم الشاعر

إجابة بل يلجأ بعد ذلك إلى سؤال آخر، ثم سؤالين آخرين .

وفى المقطع الأخير يقرر فقط أنه واقع بين هذين اللونين المتعارضين دون أن يدرى كنه التعارض بينهما، إنه - إذن - يترك الإجابة، كل الإجابة للقارئ إذا كان يمكن أن تكون لديه إجابة لذلك . إنها إذن الدهشة بمعناها الفلسفى الشهير عند الرائد الأعظم سقراط . وهى أسئلة الكون التى سوف تظل دائماً معلقة وبدون إجابات . وميزة أمل دنقل بوصفه شاعراً أنه استطاع أن يقتنص هذه الأسئلة ليطرحها على الناس فى سياق شعرى شديد التركيب والتعقيد على الرغم من بساطته الظاهرة.

وأخيراً نأتى إلى عنصر سابع فى قصيدة " ضد من " هو ما أسماه الأخ الشاعر حلمى سالم فى تعليقه على قصائد " أوراق الغرفة (٨) " الهدوء والتأمل والحكمة فى أثناء المرض وبانتظار الموت . وهى تجربة حياتية مؤلمة عانى منها شاعران عربيان كبيران هما بدر شاكر السياب وأمل دنقل، وكان رد فعل كل منهما مختلفاً، فبينما خلقت التجربة - كما يقول حلمى سالم - قلقاً وتوتراً عند السياب، نراها قد خلقت ذلك الهدوء والتأمل والحكمة عند أمل دنقل، أو بتعبير آخر - وهو أيضاً لحلمى

سالم - بينما جاءت قصائد السياب الأخيرة تعبيراً عن "استسلام " للعالم، جاءت قصائد أمل دنقل الأخيرة تعبيراً عن "سلام " مع النفس وتأمل العالم (٩) وهذا واضح جداً فى قصائد " أوراق الغرفة (٨) " وقد رويت حكايات كثيرة عن أمل دنقل فى سنواته الأخيرة أثناء إصابته بالمرض اللعين تؤكد أنه ظل حتى آخر لحظة فى حياته مصراً على المقاومة وعدم الاستسلام . وعلى أية حال فإن المقارنة هنا ليست بهدف رفع أحد المواقف والحط من الآخر، بل لمجرد رصد ظاهرة وقعت لشاعرين كبيرين وكان لها تأثير واضح فى شعر كلاً منهما . والأمور فى كل الأحوال نسبية، ومن ثم لا ينبغى أن تأخذ شكل القيم المعيارية، لأننا لو فعلنا ذلك نكون كمن يريد أن يقول كان ينبغى على الشاعر أن يفعل كذا وكذا، ولاشك أن هذا فى عرف التنظيرات النقدية الحديثة أمر مرذول يجب الابتعاد عنه .

وهكذا نجد قصيدة " ضد من " على الرغم من بساطتها الظاهرة التى قد يراها بعضهم مباشرة، تشتمل على مجموعة من الخصائص التى تجعلها فى غاية العمق والتأثير، وهى خصائص تبتعد عما يمكن أن نسميه بالوسائل المحددة التى تُضفى صفة الشعرية على الشعر مثل استخدام الصورة،

واللجوء إلى الرمز والأسطورة وغيرها، وهى وسائل استخدمها أمل دنقل بنجاح فى قصائد أُخرى على نحو ما سوف نفصل فى الصفحات التالية :

ولأبدأ بالفروق الفنية بين قصيدة أمل دنقل وقصائد الجيل السابق عليه ،و هو ما يُسمى بجيل الريادة فى الشعر الحر . وسوف نرى أن من أهم الأشياء هو تكثيف الاستفادة من تقنيات الفنون الأُخرى كالسينما والمسرح والقصة والفنون التشكيلية، وهذه الأدوات ساعدت على تقريب قصيدة أمل دنقل من أذواق المتلقين سواء كانوا من طبقة النخبة المثقفة أم من جمهرة الناس . هناك أيضاً الاهتمام بنقاء اللغة، وهذا أمر توقفت عنده من قبل ودللت عليه بكلمة للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . وفى هذا أيضاً يقول أمل دنقل : " كان من الهام بالنسبة لجيل صلاح عبد الصبور أن تقترب اللغة من جهة المحلية أو اللهجة العامية فى محاولة للاقتراب من الشعب، من الناس، بينما رأى جيلنا أن التعامل مع اللغة لا يكون باقترابها من اللغة الشعبية، و إنما بقدرتها على التعبير الكامل عمًّا يجيش فى صدورنا، وأن تكون هناك لغة جديدة ليست اللغة القاموسية القديمة وليست أيضاً اللغة الرخيصة أو العامية " (١٠) هناك

كذلك الاهتمام بالقافية لأن الجيل السابق كان يرى أنه كلما ازدادت القصيدة تحللاً من القافية كلما ازدادت اقتراباً من الحداثة فى الشعر . وقد كان للقافية دور مهم فى شعر أمل دنقل، وكثير من النقاد تحدثوا عن ذلك . ولعل من أفضل ما قرأته فى ذلك كلمة للناقد الأستاذ إبراهيم فتحى عن القافية فى ديوان " البكاء بيم يدى زرقاء اليمامة " تقول : " فالقافية فى هذا الديوان ليست مجرد النهاية الواحدة المتماثلة . إنها – كما يقول أراجون – تحترق بنار البيت كله، وينتهى إليها البيت، كما تنتهى الجذور بالثمار . إن القافية هنا لا تتحول إلى أكروبات لفظى، قائم على تصيد نهاية واحدة للكلمات، كما هو الحال فى الشعر الكلاسيكى . فالشاعر فى ديواننا لا يعيد مضغ النهايات التى فرغ الأولون من استخدامها . إنه يخلق نهايات موسيقية جديدة ومزاوجات جديدة منسقة الإيقاع، وبدلاً من أن تُصبح القافية مرضاً أصبحت عنصراً بنائياً أكبر من مجرد الرنين المتثائب " (١١) .

ولعل من أهم الفروق بين أمل دنقل والجيل السابق هو ذلك المتعلق بتركيب القصيدة . فباستثناء بدر شاكر السياب – كما يقول أمل – كان هناك وقوع فى أسر السهولة واليسر فى

تركيب القصيدة، بحيث تُصبح بسيطة التركيب، بسيطة البناء، معبرة عن فكرة واحدة، بينما جيلنا كان يرى أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مُرَكَّب فلابد أن تكون القصيدة مركبة أيضاً، ولا تُعطى نفسها للوهلة الأولى (١٢) .

وكل ما سبق يُضاف إلى استخدام أمل دنقل للرموز، والحيل الفنية المعقدة، ومن أهمها استخدام القناع، ولجوئه إلى الأسطورة اليونانية والفرعونية فى البداية ثم تركيزه فيما بعد على الأساطير والحكايات والموضوعات التراثية، وإجادته لوسائل التعبير الدرامى، وهذا أمر درسه بعمق الناقد المرحوم جلال العشرى فى مقال تحت عنوان " أزمة الشعر الجديد والبكاء بين يدى زرقاء اليمامة " نُشر بمجلة " الفكر المعاصر " بالقاهرة، فى يوليه ١٩٦٩ . هناك كذلك التعبير بالصورة . وهناك قصائد لأمل دنقل استطاعت أن تصنع من الصور عقوداً منتظمة، تدخل فى اتساق حميم مع ما أسميناه من قبل فكرة النسق . ولنمثل ذلك بأبيات نختارها بصورة عشوائية؛ لأننا نعتقد أن التعبير بالصورة من الملامح البارزة فى شعر أمل دنقل. لتكن إذن الأبيات التالية الموضوعة تحت عنوان " الإصحاح الثانى " من قصيدة " سفر التكوين " بديوان العهد

الآتى " . تقول :

قلت لنفسى لو نزلت الماء .. واغتسلت .. لانقسمت !

(لو انقسمت .. لازدوجت .. وابتسمتْ)

وبعد ما استحممتْ ...

تناسج الزهر وشاحاً من مرارة الشفاه

لففت فيه جسدى المصطكّ

(وكان عرشى طافياً ... كالفلك)

ورف عصفور على رأسى،

وحط ينفض البلل.

حدقت فى قرارة المياه

حدقت، كان ما أراه ..

وجهى مكللاً بتاج الشوك !

والحق أن هذه الأبيات وكثير غيرها تدلنا على أن شعر أمل دنقل، على الرغم من كثرة ما كُتب عنه، لم يُدرس بعد فى كل جوانبه وبالأخص جانب الصور الشعرية، لأن جميع من درسوه تقريباً ركّزوا على جوانب التحريض والتمرد وما إلى ذلك من موضوعات قومية وسياسية، وهى أيضاً عناصر مهمة فى شعره، لكنه مازال فى حاجة إلى دراسات أُخرى . فالصورة

الشعرية فى الأبيات التى معنا تمنح شعر أمل دنقل خصائص أُخرى غير الخصائص التى تحدثنا عنها من قبل، لكنها فى الوقت نفسه تردفها وتُضيف إليها . من ذلك أنها (أى الصور الشعرية) تسحب قصيدة أمل دنقل من منطقة الواقع لتضعها فى منطقة وسط بين الواقع والخيال، وهذا أمر واضح فى الأبيات السابقة . ثانياً أنها تغلف الأبيات بهالة من الغموض، وإن كان غموضاً شفَّافاً بحيث نجدها تختلف اختلافاً بيِّناً عن قصائده التى تصل بشكل مباشر وبسهولة ويسر إلى المتلقى .

ثالثاً : تؤدى الصور الشعرية إلى ما يمكن أن نسميه فتح • الأبواب لدخول تفسيرات كثيرة للنص . ولاشك أن هذه الخصائص قد يشترك فيها أمل دنقل مع غيره من الشعراء، ولكن الفارق أو الاختلاف المهم بينه وبين الآخرين هو أن هذه الخصائص تتشابك وتتداخل مع خصائص أُخرى كثيرة تكلمت عنها فيما سبق، ولهذا فإنه لابد من قراءة القصيدة كاملة وهى مكونة من خمسة مقاطع أو إصحاحات تقدم لنا قصيدة أمل دنقل بكل خصائصها، السياسية والقومية، والتحريضية، واللغوية، و النسقية، والمعبرة بالصورة ... إلخ، كما نقرأ – على سبيل المثال فقط – فى المقطع التالى المكون من ثلاثة أبيات :

قلت فليكن الحب فى الأرض، لكنه لم يكن .

أصبح الحب ملكاً لمن يملكون الثمن !

xx xx xx xx

ورأى الرب ذلك غير حسن !

شعر أمل دنقل إذن شعر غنى، متنوع، يعمل على استغلال إمكانيات كثيرة، ولذلك إذا غاب عنصر، كالصورة مثلاً فى قصيدة " ضد من " نجد عناصر أُخرى تفعل أكثر مما تفعله الصورة . ولعله من الأجدى أن نوجز فى كلمات قليلة بعض العناصر المستخدمة فى شعره فنجدها : مسألة الترتيب أو النسق، البراعة فى استخدام المفارقة، التعبير بالرمز وبالأسطورة، استخدام القناع، استغلال الإيقاعات فى اللغة نفسها، انعكاس ذات الشاعر على الأشياء أو بمعنى آخر التعبير عن عالم داخلى لا عن عالم خارجى، محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء، كذلك هناك ملمح مهم جداً فى شعر أمل دنقل هو استخدامه للسخرية بمعناها الفنى الجميل، واستلهامه للتراث خاصة التراث العربى المتغلغل فى وجدان الناس، واستفادته من الفنون الأخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها، وفهمه للقصيدة على أنها مثل العالم مركبة،

وتوظيفه لعنصر الدراما، وغير ذلك من حيل وأساليب فنية فصَّلناها على امتداد هذه الدراسة أو كتب عنها غيرنا أو تكلم فيها أمل دنقل نفسه فى الحوارات التى أُجْريت معه . وكل هذا إن دل فإنما يدل على أن قصيدة أمل دنقل من أكثر قصائد الشعر العربى المعاصر ثراءً وعمقاً وفاعلية .

ولكن هذا الدرس شبه الاستقصائى للعناصر الفاعلة فى شعر أمل دنقل يضع أيدينا على إحدى مفارقاته المهمة، وهى أن هذا الشاعر المجدد الذى استخدم كل تلك الحيل والوسائل الفنية كان يعترض بشدة على عمليات التجريب فى القصيدة لدى جيل مهم من شعرائنا المحدثين وهو ما يُسمى بجيل السبعينيات . وسوف نتناول رأيه فى هذا الشأن من واقع أحاديثه (١٣)، ثم نعلق على هذا الرأى بما نراه الآن، أى بعد مرور حوالى ستة عشر عاماً على وفاة أمل دنقل .

رأى أمل دنقل أن التجريب على النحو الذى عاينه فى الشعراء الموجودين معه فى فترة تألقه الشعرى يمثل عملية تراجع إلى الخلف، لأنه صار مجرد تجريب للتجريب، وبذلك يدخل ضمن القيم التراجعية مثل التراجع من العروبة إلى الإسلام، والتراجع من قضية ثورة الشعب إلى أن الجيوش هى

التى تحقق الثورة، وأنه بدلاً من أن إسرائيل قاعدة أمريكية فى المنطقة تُصبح كل الدول العربية قواعد أمريكية، وبدلاً من بناء مجتمع عربى جديد يُصبح لدينا انبهار بالمجتمع الغربى ونقله نقلاً حرفياً إلى داخل الدول، وأن يُصار إلى تبنى الإبهار بدلاً من الصدق كما عند أدونيس . وهكذا فإن الحركات التجريبية تقود العقل العربى إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة، أى أنهم يستخدمون الحداثة لنفى الحداثة ويستخدمون الثورة لنفى الثورة . وإذا كان هناك تراجع لقضية الثورة فى العالم العربى بشكل عام ولقضية التحرر، وأن هذا التراجع يعكس أثره أول ما يعكس على الثقافة، فإن شعراء التجريب قد واجهوا هذا التراجع بأحد سبيلين : إمَّا الصمت، وإمَّا التدثر بعباءات التجريب حتى يستطيعوا النجاة بجلدهم ماداموا لا يستطيعون السباحة ضد التيار . ولاشك أن رأى أمل دنقل نابع من إيمانه بدور الشاعر البارز فى المجتمع العربى : ففى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة أحس أن الشاعر مُطالب بما يلى : دور فنى وهو أن يكون شاعراً، ودور وطنى وهو أن يكون موظفاً لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية، وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما

عن طريق كشف تراث هذه الأمة، وإيقاظ إحساسها بالانتماء وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها . ولا يمكن لإنسان يعيش فى ظل ظروف التخلف التى نعيش فيها، و ظروف التداخل الثقافى التى لدينا أن يكتفى بمجرد الإحساس بالجمال المطلق.
وقد تساءل أمل دنقل ذات مرة : لماذا الغموض ؟ وكيف تصل معطيات القصيدة الغامضة إلى قلوب الجماهير العطشى للمعرفة والجمال ؟ إن القصيدة الغامضة – كما يقول – تؤذى القارئ وتتعبه وتسخر منه . وقد رأى أيضاً أن أدونيس قد جنى على الشعر العربى، لأنه كان من حقه أن يجرب ومن حقه ألا يفهمه أحد، ومن حقه أن يشرق غرباً وأن يغرُب شرقاً، ومن حقه أن يكون نفياً للعروبة، وأن يكون نفياً للثورة ما دام شاعراً ممثلاً لاتجاه، ولكن أن تنسحب قضية نفى الثورة وقضية نفى الشعراء أيضاً على هذه الأجيال المهزومة من الشعراء الذين يعيشون فى أقطار الوطن العربى فى ظل حكومات استبدادية ودكتاتورية لا تسمح بنمو الإنسان العربى وبالتالى نمو ثقافة عربية حقيقية فهذه هى القضية . وواضح من الكلمات السابقة أن أمل دنقل لم يكن ضد أدونيس لكنه رأى أنه جنى على الأجيال التالية التى تأثرت به كثيراً فى رؤاه الشعرية وفى الآراء والمفاهيم التى

طرحها، وجاء هذا فى وقت كان العالم العربى فيه محتاجاً إلى كل الجهود للخروج من مأزق التخلف والتدهور والاستبداد وانحسار الثقافة . ولا أدرى ماذا كان يمكن أن يقول أمل دنقل اليوم بعد أن انحسرت الثقافة انحساراً لم يكن له مثيل طوال التاريخ، وبعد أن صارت غريبة كغربة أبى الطيب المتنبى فى شعب بوان، وبعد أن سادت بل واستقرت كل أفكار التراجع للخلف التى أشرنا إليها من قبل على لسان أمل دنقل نفسه، وكأنما كان يتنبأ بما نحن صائرون إليه .

وقد رأى أمل دنقل كذلك أن شعر التجريب يهرب من المواجهة. ولمس بشفافية وعمق التشويش الذى قام به النقاد فى تلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الوطنى، ونص كلامه فى ذلك هو: " القصيدة تولد بالصورة والكلمات حتى تُعرف . من هنا أندهش وأنا أصغى للذين يتحدثون عن الشكل والمضمون، أى طرفى القصيدة . أرأيت عيناً بلا نظر، ولساناً بلا نطق، وروحاً بلا جسد ؟ وأين هى الحدود بين العين والنظر؟ وهل وجدت قصيدة نزعت شكلها ؟ القصيدة ولادة كلية ولادة حياتية . فهى بمعنى آخر تمتلك علاقة الماء بلونه وشكله . أنت عاجز عن صنع الماء فى أقراص . إنها طبيعة الأشياء والنظرة التجزيئية، وهى

شغل الناقد . والنقاد يشوشون على الشعراء، ولو سمعنا مواعظهم وانتمينا إلى مدارسهم لضعنا ولسقطنا فى الفصل الأول " (١٤) ولا شك أن توجس أمل دنقل من مقولات النقاد التى كانت سائدة طوال العقود الماضية حماه من الوقوع فى حبائلهم ومصطلحاتهم المضللة مثل التجريب والحساسية الجديدة، وتفجير اللغة، ونفى الشعر، وغيرها . ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يقول أمل دنقل لو عاش طوال عقد الثمانينيات ورأى سيادة الأفكار والمقولات البنيوية التطبيقية التى يمكن أن تنزعها من أى موقع لتضعها فى موقع آخر، ولن تحس بأنك أحدثت أى خلل، لأنها مقولات موقعها الأساسى هو فضاء التجريد، وهو فضاء واسع وممطوط ويصلح لتغطية أى شئ .

ولأمل دنقل عدد كبير من الأقوال يمتزج فيها التأمل النقدى بالحكمة وأنا أعتقد أنه من المهم جداً أن نستخلصها فلعلها تُسهم فى وقف التدهور الذى يمر به الشعر العربى حالياً . وسوف أحاول فيما بقى لى من سطور أن أقدم بعض هذه الأقوال على النحو التالى :

* الشعراء اعتراض على ما هو كائن، وحلم بما سيكون والكلمة أداة للتغيير . وبهذا المعنى فإن كل الشعر هو شعر

مقاومة .

* الشعراء المستأنسون طيور مقصوصة الأجنحة، يمكن لأى صبى عابر أن يربطه بخيط ويلهو به على قارعة الطريق .

* إننى أحب أدونيس، ولكننى لا أميل إلى الأدونيسيين . لقد دخل أدونيس النار وخرج من الناحية الأخرى ناصع الإهاب ، لكن الصف الذى دخل النار بعده احترقت أهدابه فلم يعد يرى الأشياء إلا أشباه أشياء .

* لقد عشت مجتمعى كاملاً حتى النخاع . واستطعت أن أعيش تفاصيل الحياة اليومية فى مدينتى، وقد انعكس هذا بشكل واضح على كثير من قصائدى .

* أنا مع التزام الشاعر، ولكننى ضد إلزامه . وأنا ضد أن يكون الشاعر منتمياً إلى حزب أو جماعة سياسية، لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد .

* الشعر ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب وهو ليس مطالباً بالقدر الذى يُطالب به فتاح الفأل .

* أهم شاعر فى نظرى على الإطلاق هو النار . عندما كنت صغيراً كنت أجلس أمام النار وأقرأ فى ألسنة اللهب أكثر من معنى من المعانى المطلقة . إن درجات الاحتراق فى ألسنة اللهب

وتداخلها هى التى أثرت فى وجدانى أكثر من كل ما قرأت .

* أعجبت كثيراً ببدر شاكر السياب، ومحمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه .

* الشاعر الشاعر هو الذى يعرف قيمة إبداعه أولاً، وفى ظل العصر الذى نعيش فيه والذى تلبس فيه الأكاذيب ثوب الحقيقة، وتخفى فيه الشعارات مرارة الواقع وبشاعته .

* لابد للشاعر أن يكون نفَّاذاً وبصيراً وحراً حرية كاملة، وبخاصة أمام نفسه وأن يتحرر من رقيبه الداخلى قبل تحرره من أى رقيب آخر .

أقوال كثيرة حقيقة قدمت بعضها هنا كنموذج فقط . وهى تدل على أن أمل دنقل لم يكن شاعراً كبيراً فقط، بل كان كذلك صاحب موقف وصاحب رؤية ناضجة وقوية . هو شاعر الالتزام بامتياز فى شعرنا العربى المعاصر . وموقفه من الحداثة فى رأيى يقترب كثيراً من موقف شاعر كبير آخر هو المكسيكى أوكتابيوباث الذى رأى فى حداثة العالم الثالث وضعاً متناقضاً بل شديد التناقض . وفى هذا يقول : " أما بلاد العالم الثالث - ومن بينها أمريكا اللاتينية - فأكثرها تقدماً يعيش واقع الحداثة المتناقضة، حيث يتعايش الحمار والطائرة، والأميون وشعراء

الطليعة، والأكواخ ومصانع الصلب . وكل هذه التناقضات تفضى بنا إلى تناقض خطير هو أن المؤسسات فى بعض هذه البلاد ديمقراطية بينما الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان هو الديكتاتورية "(١٥) . فما بالنا إذا كانت المؤسسات دكتاتورية والواقع الفعلى فى كل مكان هو الدكتاتورية !! . لكن أوكتابيوباث على الرغم من موقفه الأخير الواضح تجاه الحداثة والذى بلورته الكلمات السابقة، جرب قبل ذلك فى شعره أشكالاً كثيرة ومن أهمها الاتجاه السيريالى الذى يُعدُّ ممثله الرئيسى فى أمريكا اللاتينية .و هذه هى النقطة أو المنطلق الذى نريد من خلاله أن نناقش فى إيجاز أفكار أمل دنقل المعروضة فيما سبق، و فى هذا نقول :

من حق أمل دنقل بوصفه شاعر الالتزام الأول فى شعرنا العربى المعاصر كما أسلفت، أن يعترض على شعر التجريب المتأثر بأدونيس، وأن يرفض النزعة الجمالية خاصة تلك التى أغرقت فى الغموض وبدت وكأنها هروب من المواجهة أو هروب من الواقع . ولاشك أن موقفه هذا كان له جوانب إيجابية فى غاية الأهمية لأنه دعم شعره وأضفى عليه نوعاً من الصلابة والقوة . ولكننى من واقع موقفى النقدى الخالص أقول إن

الساحة الشعرية يمكن أن تستوعب أمل دنقل وغير أمل دنقل، وبتعبير آخر يمكن أن يكون هناك شعر الالتزام إلى جانب الاتجاهات الأخرى حتى ولو كانت مغالية فى نزعاتها الجمالية . والفيصل النهائى والحقيقى - فى نظرنا - هو وجود الشاعر الذى يمكن أن يمنح هذا الاتجاه أو ذاك قوته الشعرية : فلويس أراجون وأندرية بريتون وخورخى جيين وبيثينتى الكساندر وغيرهم من شعراء السيريالية وشعراء الشعر الصافى موجودون إلى جانب رفائيل ألبرتى، وبابلو نيرودا وميجيل إيرنانديث، وجارثيا لوركا وغيرهم من شعراء الالتزام أو شعراء المواقف، بل إن الشاعر الواحد قد يكون سيريالياً فى فترة ويكون ملتزماً فى فترة أخرى كما عند ألبرتى، ولوركا، وأركتابيوباث ... وبهذا فإن القيمة لا تأتى من الأخذ بهذا الاتجاه أو ذاك بل تأتى من وضع الشاعر الذاتى، بمعنى هل هو شاعر حقيقى أم لا ؟ وهذا هو المحك الذى نختبر فيه أقوال أمل دنقل، لكننا على الرغم من ذلك نقف معه ونسانده فى الدفاع عن موقفه الشعرى خاصة بعد أن أثبتت السنوات التى انقضت بعد وفاته أن الوضع الحالى فى كل بلدان العالم العربى فى حاجة إلى شعراء من نوعية أمل دنقل .

الهوامش

١- انظر سيزا قاسم " المفارقة في النص العربي المعاصر "، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، وانظر أحمد طه، مجلة " إبداع " أكتوبر ١٩٨٣، ص ٣٧ .

٢- " أحاديث أمل دنقل " إعداد أنس دنقل، مطابع نيو لوك، 1992، القاهرة، ص ١٥٢ .

٣- مجلة " إبداع " عدد خاص عن أمل دنقل، ذو الحجة ١٤٠٣ أكتوبر ١٩٨٣، ص ٢٧، مقال للدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان " أمل دنقل وأنشودة البساطة " .

٤- المجلة المذكورة، مقال الدكتورة فدوى مالطى، ص ٨٠ وما بعدها .

٥- جوستاف سيبمان " الأساليب الشعرية في إسبانيا منذ عام ١٩٠٠" ، دار نشر جريدوس، مدريد، 1973، صفحة ٧٦ - ٨٣ .

٦- أنظر في ذلك كتاب خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس، "نظرية اللغة الأدبية " مكتبة غريب بالقاهرة، 1992، ترجمة كاتب هذه السطور .

٧- عثرت على هذا السفر اثناء كتابتي لهذه الدراسة، وهو صادر منذ أيام قليلة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، وقامت على إعداده وتحريره السيدة : عبلة الرويني، وهو جهد ضخم ويستحق الشكر لأنه يضم كثيراً مما كُتب عن أمل دنقل، فضلاً عن بعض الحوارات التي أُجريت معه . ويقع هذا السِّفر في حوالي سبعمائة صفحة .

٨- أحمد عبد العاطي حجازي، من كلمة تحت عنوان " رسالة إلى أمل دنقل " نُشرت بجريدة الشرق الأوسط عام ١٩٨٢ . انظر " سفر أمل دنقل "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م، ص ١٠ - ١١ .

٩- حلمي سالم " الحداد يليق بالشعراء "، وهو مقال نُشر بمجلة " الثقافة الجديدة "، القاهرة، يونية ١٩٨٣ . أنظر سفر أمل دنقل ص ١٢٣ .

١٠- انظر " سفر أمل دنقل " حوار أجراه معه جهاد فاضل، ص ٦٧٤ .

١١- إبراهيم فتحي " حول ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، وهو مقال نُشر بجريدة " المساء " بالقاهرة في ١٩٦٨/١/٣ . انظر سفر أمل دنقل ص ٣٦٤ .

١٢- سفر أمل دنقل، ص ٦٧٤ .

١٣- نحيل القارئ على كتاب " أحاديث أمل دنقل " وإلى ما ورد فى مجلة " إبداع " من أحاديث، العدد الخاص، وإلى " سفر أمل دنقل " وقد حدث تكرار لبعض الأحاديث فى الأعمال الثلاثة، لكن ما يُهمنا هنا هو الأحاديث بذاتها فقط .

١٤- " أحاديث أمل دنقل "، ص ٥٧ - ٥٨ .

١٥- انظر فى ذلك كتابه الذى قام كاتب هذه السطور بترجمته إلى اللغة العربية وهو " زمن الغيوم " TIEMPO NUBLADO، دار الحرية بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1989 .

الوعى بالمستقبل فى شعر أمل دنقل

الوعى بالمستقبل لا يأتى على صورة واحدة، بل تتعدد صوره وأنماطه لتبين فى النهاية عن رؤية مستقبلية تقوم على عناصر فنية وجمالية تمنح النص الشعرى قدرة على التعبير والالتحام والتأثير والفاعلية، سواء داخل الأنا الفردى أو فى علاقة هذه الأنا بالناس وبالمجتمع فى مكان محدد وفى فترة زمنية متعينة . وكل من الزمان والمكان فى حالات الصدق والموهبة والشفافية ينداحان ليشملا كل زمان وكل مكان . حدث هذا على مستوى الشعر قديماً وحديثاً، كما حدث ويحدث الآن فى مجال الإبداع الروائى وغيره من أجناس الأدب فى أوربا وأمريكا وكل بلدان العالم . فالشاعر الحق – كما يقول أمل دنقل – يتنفس من رئته ومن عصره . والقصيدة ولادة جديدة تمتلك طاقة البقاء والنمو، كما تمتلك دماء الأجداد، بمعنى أنها قدر متفرد لا يجبن أمام الفرضيات المسطحة . والشعر هو ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب . (١)

والوعى بالمستقبل لا يتحقق بمجرد إشارة عابرة إليه، أو نظرة سطحية تجاهه، أو بكلام منمق منفصل عن حومة الإبداع يقف عند الظواهر ويتجنَّب الدخول فى عمق الأشياء، بل يتحقق من خلال استبطان الذات الجمالية للقيم التى تحكم التطور الإنسانى لجماعة ما فى لحظة زمانية محددة تحكمها شروط وظروف ذات خصوصية . وهذا الوعى يتجسد - كما أسلفنا - فى صور وأنماط نشير إلى أهمها فيما يلى :

* فالشعر، والشعر الحديث بصفة خاصة يتمثل طموحه - كما يقول أدونيس - فى أن يكشف ويعرى مالا يقدر بصرُنا أن ينفذ إليه، وإلى أن يتجاوز الظواهر ويواجه الحقيقة الباطنة فى شىء ما أو فى العالم كله . وبهذا وغيره يتجه الشعر الحديث إلى المستقبل طامحاً فى الالتحاق بالشعر العظيم الذى يُعبِّر عن قلق الإنسان الأبدى، ويُشكِّل دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع الشك والبحث، بتحريره نفسه بأكثر ما يقتدر عليه من عوائق الزمان والمكان . (٢) أى أنه بقدر ما يكون الشاعر متجذراً فى زمانه ومكانه، بقدر ما يخرج من أسر الزمان والمكان، وهذه المسألة تنطوى على مفارقة هامة لا تصلح إلا للشعر ولا يصلح الشعر إلا لها، كما يُقال، فالشعر هو فن

الحاضر والمستقبل فى آن، أى أنه بقدر ما يكون متجذّراً فى الحاضر يكون متوجهاً نحو المستقبل . ولعل هذا هو سر بقاء أعمال المتنبى وأبى تمام وأبى العلاء وكثير عزة وجميل بثينة وغيرهم إلى الآن حية وقوية متجددة فى أذهان الناس وفى وجدانهم حتى ليقول بعضهم إن المتنبى – على سبيل المثال – أكثر معاصرة من كثيرين من المعاصرين . وكم كان المستعرب الإسبانى الشهير إميليو جارثيا جوميث محقاً عندما وصفه بأنه " شاعر العرب الأكبر " . وبهذا يكون كشف الحاضر وتعريته والتنبيه إلى أخطائه وسلبياته بمثابة بوابة واسعة ندخل منها إلى المستقبل . ولا شك أن هذه الرؤية مرتبطة بإنجاز مهم حققته البشرية بعد صراعاتها الطويلة مع الظلم والاستبداد والتخلف والقهر وهو " الديمقراطية " التى أتاحت للفرد أن يكون رقيباً على عمل السلطات، يمنحها صوته إن أفلحت فى خدمة الناس والمجتمع ويحجبه عند التقصير . ولهذا تغيرت صورة الشاعر فى عصرنا الحديث تغييراً جذرياً عن صورته القديمة، فبعد أن كان كل همه أن يمدح الحكام ومن فى حكمهم من القواد والأمراء وأصحاب النفوذ والسلطان، صار همه الأكبر أن يقف إلى جانب الكادحين والفقراء والمهمشين، وأن يكشف زيف

الحكام وفسادهم – إن وجد – واستئثارهم بالنفوذ والسلطان، وأن يزيح الغطاء عن الحاضر ويعريه . لم يعد يهمه أن يأخذ المنح والعطايا ليستعين بها على حياته أو ليعيش فى رغد، بل إن همه الأول والأخير – عند الشعراء الحقيقيين بالطبع – أن يكون مدافعاً عن الحرية والديمقراطية وكرامة الإنسان وحقوقه، حتى ولو عاش فقيراً محتاجاً . وقد حدث هذا لشعراء كثيرين مواقفهم وأسماؤهم معروفة بعضهم عانى من النفى القهرى أو الاختيارى، وبعضهم عانى من شظف العيش، وبعضهم مُنع من الظهور فى أجهزة الإعلام حتى لا يكون عنصر تحريض وإثارة للجماهير . ولم تكن مصادفة أن تكون القصائد الأولى فى الشعر الحديث عن الكوليرا، وسوق القرية المليء بالحمر الهزيلة والذباب، والوقوف متزلفاً على باب الحسناء بدلاً من التزلف عل باب الحكام، والنفور من شبح المدينة ... إلخ .

ولا شك أن الشعراء يختلفون فى تعريتهم للحاضر وفى الإبانة عن وعيهم بالمستقبل وفقاً لرؤية كل منهم عن الفعل الشعرى والأدوات التى يستخدمونها والأساليب التي يلجئون إليها، ومن ثم لا نستطيع أن نضع الجميع فى كفة واحدة ونقول إن السياب مثل أدونيس مثل البياتى مثل أحمد حجازى مثل

أمل دنقل ... إلخ، لأن لكل من هؤلاء عالمه الخاص وأدواته التى تختلف كل الاختلاف عن أدوات الآخرين، ولكنهم جميعاً فى النهاية يتدرجون فى سياق واحد ليُعبِّروا عن تجربة تاريخية لها خصوصيتها فى الزمان والمكان، وهى خصوصية تختلف عن خصوصيات سابقة وتنطوى على قيم ومعايير عامة يقفون جميعاً تحت مظلتها . ومن هنا استطعنا أن نقول إن الشعر الحديث مختلف تماماً عن الشعر القديم فيما يتعلق بزاوية التوجه . فغالبية الشعراء قديماً كانوا يتوجهون إلى الحكام وغالبية الشعراء الآن يتجهون إلى الشعب خاصة المطحونين والفقراء الذين هم – فى رأى الشعراء المحدثين – ملح الأرض . وهذا التوجه مرتبط – كما أسلفت – بالقيم البديلة التى حلت محل القيم الماضية . ومن ثم صار الشاعر التى يتوجه بقصيدته إلى حاكم يمدحه أو أمير يبغى نواله منبوذاً من جمهرة القراء والكتاب والمثقفين على حدٍ سواء، بل إنه قد لا يحظى بتقدير الممدوح نفسه . وهذه – بدون أدنى شك – رؤية حضارية مستقبلية تجعل الشعب صاحب السلطة الأولى وصاحب القرار الأول فى تطور المجتمعات . ولعل هذا يفسر أيضاً – فى جزء منه – سر الشعبية الطاغية التى حظى بها شعر نزار قبانى لدى

المحكومين والحاكمين معاً . كما أن الأهمية التى اكتسبها شاعر مثل أمل دنقل قد جاءت - فى جزء منها أيضاً - نتيجة لتمرده وثورته على الأوضاع الظالمة، وعدم لجوئه إلى الاستسلام والمهادنة كما فعل كثيرون غيره وخاصة فى فترة لاحقة، ومن ثم فقدوا كل ما كان لهم من رصيد لدى الجماهير الكادحة .

وقد انطلق أمل دنقل فى رفضه للواقع وعدم مهادنته له من رؤية شديدة الالتصاق بالفن بمفهومه الحديث . فدور الشعر - فى رأيه هو رفض الواقع مهما كان هذا الواقع جميلاً ، وذلك لأن الشاعر يحلم دائماً بواقع أفضل منه، فهو - أى الشاعر يريد أن يحول الواقع إلى حلم، والحلم إلى واقع وهكذا . (٣) وهذه الرؤية تذكرنى بما فعله كبار شعراء أمريكا اللاتينية وكتّابها طوال القرن العشرين، فقد ظلوا فى حالة تمرد متواصل على الواقع حتى تم تغييره إلى الأفضل فى بعض البلدان أو صار فى طريقه إلى التغيير فى بلدان أُخرى، ولعلنا سمعنا بما حدث لدكتاتور شيلى السابق أثناء ذهابه للعلاج فى لندن، فقد تقدم أحد القضاة الإسبان بطلب لتسليمه إلى إسبانيا لمحاكمته على الجرائم التى ارتكبها ضد الإنسانية . وهناك دول فى أمريكا اللاتينية الآن تتمتع بالديمقراطية الكاملة والحقيقية مثل

الأرجنتين وبيرو ونيكاراجوا ... إلخ، وبالطبع ساعد الكتَّاب والشعراء فى الوصول إلى هذا الوضع بأعمالهم المتمردة القوية اللافتة للأنظار والمعبرة عن الرغبات الملحة لدى أبناء شعوبهم . والأسماء فى هذا الشأن كثيرة حتى ليصعُب الإشارة إليها كلها، ويكفى أن نذكر اسمى ثيثار باييخو وبابلو نيرودا من الشعراء والأول منهما عاش فى حالة شظف ومعاناة قاتلة، والثانى عانى من النفى والحصار والفقر أيضاً حتى وفاته عام ١٩٧٣ . أمَّا فى الرواية فهناك كتاب رائع (من حوالى خمسمائة صفحة) كتبه الروائى البيروانى ماريو بارجس يوسا عام ١٩٧١ عن أستاذه وصديقه الروائى الكولومبى جابرييل جارثيا ماركيز تحت عنوان " قصة متمرد " . وبهذا نرى ان رؤية أمل دنقل بشأن رفضه للواقع حتى ولو كان جميلاً تنسجم مع الرؤية العالمية السائدة عند كبار المبدعين، لأن هؤلاء دائماً يحلمون بواقع أفضل . فما بالك إذا كان الواقع الذى ينتسب إليه كتَّاب العالم الثالث واقعاً يحتاج إلى تغييرات جذرية وتحولات مستمرة !! .

الوعى المستقبلى والقناع

والوعى بالمستقبل فى الشعر العربى المعاصر يتحقق عن طريق استخدام القناع . والقناع – كما يعرِّفه الدكتور إحسان عباس – يمثل شخصية تاريخية – فى الغالب – يختبئ الشاعر وراءها ليعبِّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها . والقناع خلق لأسطورة تاريخية لا تاريخ حقيقى، فهو من هذه الناحية تعبير عن الضيق من التاريخ الحقيقى، بخلق بديل له هو الأسطورة أو هو محاولة لخلق موقف درامى . (٤) ويرى الدكتور جابر عصفور أن القناع رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليُضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره . وغالباً ما يتمثل رمز القناع فى شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديماً متميزاً يكشف عالم هذه الشخصية فى مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يُخيَّل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئاً فشيئاً أن الشخصية فى القصيدة ليست سوى "

قناع " ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمنى تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع فى القصيدة . (٥) والقناع - لذلك - وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل من خلاله ذاته فى علاقتها بالعالم . وهو ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته، لأنه يُنطق الشاعر ولا يُنطقه فى نفس الوقت . (٦)

وقد كثر استخدام القناع فى الشعر العربى المعاصر بطريقة لافتة للنظر ولم يكد يترك شخصية عربية أو أجنبية، تاريخية أو إبداعية إلا وتم استدعاؤها للتعبير من خلالها عن أزمة الشاعر، أو كشفه لمواطن الزيف، أو التحذير من شئ يمكن أن يقع وأو التنبؤ بمستقبل إلى غير ذلك من رؤى وأفكار وعواطف وأحاسيس يبثها الشاعر عبر أقنعته . ويبدو أن الشعراء وجدوا القناع أداة طيعة فى أيديهم ووسيلة يسهل السيطرة عليها فنياً وتعبيرياً فأكثروا من استخدامه حتى لنجد ديواناً يقوم على قناع كامل أو عدد من الأقنعة، وقد تمتد الأقنعة لتنتشر فى معظم أعمال الشاعر أو كلها وتشكل غابة كثيفة من الأشجار تتلاقى ذوائبها لتصنع أرضيات متكاملة من الظلال . وعلى أية حال فإنه لا يُهمنى هنا دراسة الأقنعة بكل ما تحمل من دلالات

أو إشارات، بل ما يتعلق فقط بالبعد المستقبلى . وبتعبير آخر كيف يكون القناع دالاً على المستقبل فى الوقت الذى يعود فيه الشاعر إلى الماضى بحثاً عن شخصية أو رمز يعبر عن نفسه من خلاله ؟ والحق أن هذه المسألة تنطوى على مفارقة مهمة، وهى مفارقة - كما يقول جابر عصفور - خاصة بالزمن فالحلاج مثلاً فى شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور أو البياتى يقودنا من حيث الظاهر إلى الماضى، ولكنه يقودنا فى حقيقة الأمر إلى الحاضر ومع ذلك فهو يقودنا إلى المستقبل . أى أنه من خلال عودته إلى الماضى يعمل على تعميق إدراكنا بالحاضر، وعندما يتجاوب الإدراكان الحاضر والماضى يتولد إدراك المستقبل . وعندئذ ينطوى القناع على ثلاثة أبعاد للزمن . (٧)
هذه المفارقة فى الزمن تصل بين القناع والأسطورة، ذلك لأن الأسطورة - فيما يقول كلود ليفى شتراوس - تشير دائماً إلى أحداث وقعت فى الماضى ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن فى أن هذه الأحداث الماضية إنما هى أحداث دائمة تفسر الحاضر والماضى والمستقبل . وقصيدة القناع تُشبه الأسطورة من هذه الناحية، لأنها، أى قصيدة القناع، تتحدث عن أحداث وقعت فى الماضى، وعن شخصية ليست موجودة فى الآن .

ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن فى قدرتها على تفسير الحاضر والماضى معاً، فتستطيع قصيدة القناع بالجمع بينهما أن تكشف عن المستقبل . (٨) والكشف عن المستقبل هنا ليس بمعناه الساذج المباشر الذى يدخل ضمن مجال التنبؤ بالغيب، وذلك لأن الغيب مسألة شائكة " لا يعلم الغيب إلا الله " بل بمفهومه الأعمق المتصل بالكشف عن سوءات الحاضر بغية تمهيد الطريق أمام القوافل الزاحفة نحو المستقبل. فعندما يستدعى أمل دنقل فى ديوانه " العهد الآتى " بعض نصوص " العهد القديم " بما تحمل من أسفار وشخصيات وأفكار، ويغير قليلاً من حرفية النص ليجعله مثلاً " أبانا الذى فى المباحث " بدلاً من " أبانا الذى فى السموات "، ثم يختفى خلف هذه الأقنعة المستدعاة، سواء كانت شخصيات أو أقنعة نصية، (لأن النص أيضاً يمكن أن يكون قناعاً) نقول عندما يفعل ذلك فإنما يكشف عن وضع مهترئ فى الحاضر كى يزيحه من طريق المستقبل .

تقول قصيدة " صلاة " من الديوان المذكور :

أبانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك باقٍ لك الجبروت

وباقٍ لنا الملكوت

وباقٍ لمن تحرس الرهبوت .

xxx

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى خسر

أمَّا اليسار ففى العُسر . إلا الذين يماشون .

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون .. فيَعْشُون إلا الذين يشون . وإلا

الذين يُوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت ! ... إلخ

وكما هو واضح فإن الشاعر قد جمع بين استلهامه للنص التوراتي واستلهامه للنص القرآني، وصنع من ذلك ضفيرة معقدة، بل شديدة التعقيد على الرغم من بساطتها الظاهرة، لأنه جمع بين استلهام النص واستدعاء القناع، وربط كل هذا بلحظة حاضرة يعيشها الفرد ويتأثر بمالها من نتائج سيئة على مشاعره وعلى حياته، فاليمين فى خسر واليسار فى عسر أن الناس جميعاً بين خسر وعسر ولا ينجو من هذا الوضع المتردى والذى يزداد كل يوم تردياً إلا الذين يماشون .... إلخ، لقد انتهى إذن الوضع الذى كان فيه اليمين محموداً . كما يقول النص القرآنى " وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ)٢٧(فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ)٢٨(وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ)٢٩(وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ)٣٠(وَمَاء

مَّسْكُوبٍ)٣١(وَفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ)٣٢(لا مَقْطُوعَةٍ وَلا مَمْنُوعَةٍ)٣٣ "سورة الواقعة". وانتهى الوضع الذى صار فيه اليسار معبِّراً عن الطبقات الكادحة ولم يبق إلا وضع واحد ينعم فيه الذين يماشون، والذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون . أمَّا الباقون فمنبوذون مطرودون من ساحة أصحاب السلطان الذين رأوا فى هذا الوضع الجديد تمكيناً لعروشهم وترسيخاً لسيادتهم . ولم يعد للشرفاء إلا الصمت يلوذون به طلباً للحماية من وضع يلوِّث فيه القابضون على ذممهم، وتُصنع لهم التهم التى صارت بدورها جاهزة لا تحتاج إلى كبير جهد . ويبدو أن الوضع الذى اشتكى منه أمل دنقل فى هذه القصيدة قد استشرى فى كل أنحاء العالم على الرغم من اختلاف الدرجات بين هذا المكان أو ذاك . فقد قرأت أخيراً للكاتب الإسبانى فرانثيسكو ايالا (٩٢ عاماً) بمناسبة حصوله على جائزة تُمنح باسم ولى العهد، قرأت له كلمة تقول : " ربما تكون العبقرية الآن هى أن تلتزم بالصمت " . (٩) ولكن هل انتهى الأمل ؟ كلا . إن الحلم بمستقبل أفضل كامن فى خلفية النص، أو قل إنه هو المسكوت عنه فى القصيدة . ولهذا نجدها تنتهى بالمقطع التالى :

أبانا الذى فى المباحث . كيف تموت

النبوءة واستلهام التراث

مفهوم النبوءة عند أمل دنقل يدل على وعى علمى ومعرفى بالموضوع وينطوى على رؤية منهجية تستبعد الكهانة بمفهومها القديم وتحيط بأبعاد التطور الإنسانى على مدى الأزمنة المتعاقبة . فقد نبعت الفكرة قديما حينما كان الشاعر يجمع بين الشعر والكهانة، والكاهن القديم كان فى الأساس فيلسوفاً ومؤرخاً وشاعراً للقبيلة، ثم أصبحت الفلسفة علماً والتاريخ استقل وأصبح هو الآخر علماً، ولكن الشاعر – كما يقول أمل دنقل – لم يُصبح كذلك لأنه يتعلق بالجزء الروحى فى الإنسان . ومن هنا يُقال إن الشاعر يستطيع أن يتنبأ، ولكنه ليس تنبؤاً، وإنما هو درجة من الوعى بالواقع الذى يحدث حوله . بمعنى أن الشاعر يملك من الوعى بالواقع والالتصاق به ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث، وليس عن طريق العرافة أو الكهانة كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم . (١٠)

وهذا الفهم العلمى الواعى للنبوءة يتبدى على مستوى الإبداع

الشعرى فى قصائد أمل دنقل وأبرزها فى هذا الصدد قصيدته الشهيرة " البكاء بين يدى زرقاء اليمامة " التى كُتبت فى ١٣ يونية عام ١٩٦٧ أى بعد الهزيمة مباشرة، وكانت بمثابة بكائية حزينة للكرامة التى ضاعت على رمال الصحراء، والجنود الذين انفلتت عقودهم، واختلطت دماء بعضهم بالرمال، وبعضهم الآخر تاهوا فى الصحراء لا يدرون من أى طريق يسلكون ولا إلى أى مكان يذهبون . استدعى أمل دنقل فى هذه القصيدة قناع زرقاء اليمامة، وهى شخصية معروفة فى التراث العربى، حادة البصر، وعندما حذرت قومها من قدوم الأعداء لم يستمعوا إليها فحاقت بهم الهزيمة . حوَّل أمل دنقل زرقاء اليمامة من فتاة عادية تميزت فقط بحدة البصر إلى عرَّافة مقدسة، لكن هذه العرَّافة لم تفعل فى القصيدة أكثر مما فعلته فى الواقع، وهو فعل يقوم على رصد الواقع ورؤيته رؤية مباشرة لأنها رأت الأعداء فعلاً ببصرها الحاد يتحركون نحوهم من بعيد تحت أشجار يحملونها، أى أنها لم تقدم نبوءة تحتمل الصدق والكذب، بل رأت واقعاً فعلياً وحذرت منه، و ها هو الشاعر يرفعها إلى مرتبة العرَّافة، لكنها العِرافة (بكسر العين) بمفهومها العلمى الذى أشرنا إليه آنفاً .و فضلاً عن ذلك فإن دورها فى القصيدة

هو الاستماع إلى الشاعر يبثُها جراحه وأحزانه، وينقل إليها صورة مفصلّة عمًا حدث :

أيتها العرّافة المقدسة ..

جئت إليك .. مثخناً بالطعنات والدماءْ

أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ

اسأل يا زرقاء ..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء .

عن ساعدى المقطوع .. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكّسة

عن صور الأطفال فى الخوذات .. ملقاة على الصحراء

عن جارى الذى يَهُم بارتشاف الماء ...

فيثقب الرصاص رأسه .. فى لحظة الملامسة !

...... إلخ

وتمضى القصيدة على هذا النحو إلى أن يطلب الشاعر من عرّافته أن تتكلم ولا تُغمض عينيها، وألا تسكت لأنه - أى الشاعر - سكت ومع ذلك لم ينل فضلة الأمان، وهنا يتم استدعاء شخصية تراثية أُخرى أو قناع آخر هو إحدى الشخصيات المهملة فى القبيلة والتى تتلاقى، على المستوى

المعاصر، مع شخصية الشاعر الذى يمثل فرداً من أفراد المجتمع لا حول له ولا قوة، يُدعى إلى الموت ولا يُدعى إلى المجالسة . ويختم الشاعر قصيدته بالمقطع الذى يبدأ بقوله : أيتها العرَّافة المقدسة / ماذا تُفيد الكلمات البائسة ؟ وذلك لأن القوم لم يستمعوا إلى تحذيرات زرقاء اليمامة فحدث لهم ما حدث، ثم التمسوا الفرار، وبقيت هى (قناع الشاعر) وحيدة عمياء، ولم يتغير شئ فما تزال باقية أغنيات الحب .. والأضواء والعربات الفارهة والأزياء . القصيدة إذن ليس فيها ما يشى بالعرافة بمفهومها الخرافى الساذج، وإنما هى وعى حاد بالواقع يتم إبرازه من خلال استدعاء شخصية زرقاء اليمامة المليئة بالدلالات والإيحاءات . وكل ما فعلته هنا - كما أسلفت - أنها أحسنت الاستماع إلى الشاعر يقص عليها تلك المأساة المروِّعة، ويطلب منها (وإن كان كما هو معلوم يطلب من نفسه) ألا تسكت، لأن السكوت عواقبه وخيمة، والناس من خوف الفقر فى فقر، ومن خوف الذل فى ذل . وبهذه القصيدة ظل أمل دنقل منذ مأساة هزيمة ٦٧ حتى الآن هو الصوت المعبر عن عمق المأساة، سواء بوصفه الدقيق للأحداث التى جرت، وهو وصف شعرى موجز ومكثف ومعبر فى آن، أو بتحريضه على عدم السكوت،

لأن السكوت قرين الذل والتدهور والانحلال، أو بدعوته أبناء شعبه للنهوض والقيام بدورهم فى التوجيه والإصلاح، وهى نزعة - كما ذكرت من قبل - تتلاقى مع الأفكار السائدة عن الديمقراطية وحقوق الإنسان، وحق الشعب فى مراقبة الأجهزة الحاكمة . وهذا يدلنا على أن الرؤى المستقبلية تلتقى لتنتظم فى النهاية فى منظومة واحدة أو سلك واحد يضمها جميعاً . فاعتداد الشاعر بنفسه ودفاعه عمَّن كانوا يُسمون قديماً بعامة الناس يمتزج باستخدامه للقناع، كما يمتزج بالنبوءة بمفهومها العلمى الناضج، وكل هذا ينتج لنا قصيدة لها ملامحها الخاصة وظروفها الموضوعية التى تلتصق التصاقاً حميماً بالزمن والعصر الذى ظهرت فيه .

ومن الواضح أن أمل دنقل، الذى توفى عام ١٩٨٣، كان لديه إحساس قوى بأن العرب ينحدرون نحو هوة سحيقة . وفى ذلك يقول : " إذا أردت أن أحدثك عن المستقبل القادم فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع . بمعنى أنه مستقبل أمة فقدت، كما قلت، حلمها، ومُحاطة كلها الآن بغزو ثقافى وفكرى، وتتبنى المنجزات المدنية الغربية . نحن الآن نملك مواطناً عربياً تحت يده أحدث الأجهزة والسيارات، ولكنه لا يملك العقلية العلمية التى يستطيع

بها أن يدير كل هذا، فهو مستهلك وليس منتجاً ... متلق وليس مبدعاً . ولذلك أعتقد أن العرب فى السنوات القادمة لن يستطيعوا أن يقدموا أى إسهام حضارى، ولكنهم يستنشقون كل معطيات الغرب " ثم أشار أمل دنقل إلى أننا نحن العرب أمام نموذجين : نموذج تركيا التى تبنت قيم الغرب من فترة مبكرة وأصبحت الآن دولة لا قيمة لها فى الإبداع الحضارى، ونموذج اليابان التى استطاعت أن تستوعب كل حضارة الغرب، وتحتفظ فى الوقت نفسه بشخصيتها القومية . وقد رأى أمل دنقل أننا أقرب إلى تركيا منَّا إلى اليابان (١١) . ولا شك أن السنوات التى أعقبت وفاة أمل دنقل قد أثبتت، بما لا يدع مجالاً للجدال، أن توقعاته كانت صائبة، وقائمة على استقراءات واعية للواقع : فقد حدث استنزاف مبرمج للموارد العربية، وانهمكت معظم بلدان العالم العربى فى مشاكل طاحنة يمكن أن تُقسِّمها إلى دويلات، وحدث فى العراق ما يُشبه حملات المغول وهولاكو، وضاعت فلسطين والقدس هذه المرة بموافقة العرب ومباركتهم، واستمر التخلف العربى على ما هو عليه، والانقسامات على أشُدِّها، ونحن داخلون إلى القرن الواحد والعشرين .

وتتداخل النبوءة فى شعر أمل دنقل مع استلهامه للتراث،

وكأننا أمام دياليكتيك يتحاور فى الحاضر مع الماضى للتوجه نحو مستقبل أفضل . وقد رأى أمل دنقل أن العودة إلى التراث لا ينبغى أن تعنى السكن فيه وعدم مبارحته، بل إن هذه العودة تتم بطريقة محددة هى اختراق الماضى كى نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل . ولكن أى تراث تتم العودة إليه ؟ لقد تأثر أمل دنقل فى بداية حياته بالتراث الإغريقى، وكتب عدداً من القصائد استلهم فيها التراث الفرعونى، لكنه من خلال تجربته الشخصية أحسَّ أن تواصله مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدم التراث العربى . ومن ثم رأى أن استخدام التراث العالمى بدعوى عالمية الفن لا يخدم التراث العالمى فى كثير أو قليل، بل يُلقى بتراثنا العربى الذى نريد أن نبعثه من جديد فى زوايا الإهمال (١٢) . وكان يمكن لأمل دنقل أن يستمر فى استلهام التراث الفرعونى حتى آخر لحظة فى حياته، لكنه رأى بنظرته الثاقبة وحسه المرهف وموهبته المتألقة أن التراث الحقيقى الذى يعيش فى وجدان الناس هو التراث العربى الذى يأخذ أحياناً شكل التراث الإسلامى . وذلك لأن هناك – فى رأيه – فروقاً دقيقة بين التراثين : فالعرب كانوا موجودين قبل الإسلام، ومن ثم يمكن اعتبار التراث السامى كله تراثاً عربياً،

لكن التراث الإسلامى تدخل فيه معتقدات شعبية لشعوب أُخرى . وعلى الرغم من هذه الفروق فإن ثمة تداخلاً بين التراثين (١٣) . وهذا التداخل موجود على مستوى الإبداع الشعرى عند أمل دنقل فنجده يستلهم - كما رأينا من قبل - شخصيات ونصوص من العهد القديم مثل قصيدة " صلاة " وقصيدة " سفر التكوين " وقصيدة " سفر الخروج " ... إلخ من ديوان " العهد الآتى " . ومعظم هذا الديوان يدور حول هذا الموضوع وتكثر فيه عناوين الإصحاحات والمزامير وما إلى ذلك . ولنقرأ فقط هذا المقطع التالى تحت عنوان " الإصحاح السابع " من قصيدة " سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس " لنرى كيف يربط أمل دنقل بين الحاضر والماضى فى لحظة خاطفة تنطوى على دلالات عميقة ذات إيحاءات قوية . يقول :

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخَّر !

ليغفر الرصاص .. يا كيسنجر !!

وهذه القصيدة لها عنوان آخر موضوع بين قوسين هو (بكائيات) ومكوَّنة من سبعة مقاطع، كل مقطع عبارة عن إصحاح أول، وثان، وثالث ... إلخ . ومن الواضح أن أمل دنقل كتبها خلال الفترة التى قام فيها وزير الخارجية الأمريكى

الأسبق هنرى كيسنجر، فى السبعينيات ، بمهمة الصلح بين مصر وإسرائيل فى عصر الرئيس الراحل أنور السادات . ولذلك امتلأت القصيدة برموز واستلهامات دالة قديمة وحديثة كالإصحاحات المذكورة، و سرحان بشارة تلك الشخصية الفلسطينية التى اتُّهِمَت بقتل الرئيس الأمريكى جون كينيدى، وفيروز المغنية اللبنانية المشهورة وهنرى كيسنجر . ومن كل هذه الرموز واستلهامها فى قصيدة عن " القدس " يصوغ أمل دنقل نبوءته القوية :

إن الذى يحرس الأرض ربُّ الجنود !

آه من فى غد سوف يرفع هامته ؟

غير من طأطأوا حين أزَّ الرصاص ؟ !

ومن سوف يخطب – فى ساحة الشهداء –

سوى الجبناء ؟

ومن سوف يُغوى الأرامل ؟

إلا الذى سيؤول إليه خَرَاج المدينة ؟! ؟

ولكن ديوان " العهد الآتى "(ولاحظ التداخل بين العهد بلالته اللغوية القديمة والآتى بدلالته المستقبلية) لا يقتصر على استلهام العهد القديم، بل رأينا فيه رموزاً معاصرة، ونرى فيه

أيضاً رموزاً عربية قديمة تتمثل تحديداً فى آخر قصيدتين وهما: "من أوراق أبى نواس " من سبعة مقاطع أو ورقات وبذلك يكون كل مقطع عبارة عن ورقة يدون فيها الشاعر ما عنَّ له حول موضوع يقوم على التداخل بين شخصيتين تراثيتين هما الشاعر المعروف أبو نواس " الحسن بن هانئ " والمجاهد الأكبر الإمام الحسين بن على رضى الله عنه . وهذا التداخل يصل إلى لحظته التنويرية فى الأبيات الأخيرة من الورقة السابعة التى تقول عن الإمام الحسين :

مات من أجل جرعة ماء !

فاسقنى يا غلام .. صباح مساء

اسقنى يا غلام ..

علِّنى بالمُدام ..

أتناسى الدماء !!

وبالطبع فإن أبا نواس والإمام الحسين مجرد قناعين لوضع معاصر لكنه ممتد منذ القدم وهو استئثار السلاطين بكل شئ (من يملك العملة / يمسك بالوجهين / والفقراء : بين .. بين !) أو (لا تسألنى إن كان القرآن / مخلوقاً .. أو أزلى / بل سلنى إن كان السلطان / لصاً أو نصف نبى !!) فالقضية الجوهرية

إذن – فى عرف شاعرنا – ليست قضية خلق القرآن كما طُرحت فى تراثنا أيام الخلفاء العباسيين والتى امتُحن خلالها الإمام أحمد بن حنبل اقسى امتحان، لكنها قضية السلطان وفرضه لرؤيته الخاصة على الناس جميعاً وقيام بطانته وحرسه وأتباعه بتنفيذ ذلك رغم أنف الجميع، حتى ولو أدى كل هذا إلى الخراب والدمار كما هو حادث فى كل عصر وحين . والسلطان وأتباعه لا يتورعون عن ارتكاب أفظع الجرائم من أجل تحقيق أهدافهم . ولم تكن فى التاريخ جريمة أكبر من قتل الإمام الحسين فى كربلاء ومنعه من جرعة ماء . ولذلك يقول أمل دنقل :

وتساءلت

كيف السيوف استباحت بنى الأكرمين

فأجاب الذى بصرّته السماء

إنه الذهب المتلألئ فى كل عين .

xxx xxx xxx

إن تكن كلمات الحسينْ ...

وسيوف الحسينْ ...

وجلال الحسينْ ...

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء ؟

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء ؟

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين ؟ !

والقصيدة الأخرى " رسوم في بهو عربي " هي استلهام للنقش الشهير الموجود على جدران قصر الحمراء في غرناطة وهو " لا غالب إلا الله ". وهذا النقش يشير دائماً إلى مجدٍ غابر تولى، وله دلالات تحفر في مخيلة الإنسان العربي، وكأن بني نصر ملوك غرناطة في الفترة الأخيرة من الوجود العربي الزاهر في الأندلس كانوا يتنبأون بما سوف يؤول إليه الحال من انحدار للحضارة الأندلسية وسقوطها النهائي عام ١٤٩٢ على يدى الملكين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيلا وتسلمهما لمفاتيح القصر في ذلك المشهد المؤلم المعروف تاريخياً، وأقول كأن ملوك بني نصر كانوا يتوقعون قدوم هذه اللحظة فجعلوا ذلك الشعار " لا غالب إلا الله " شعارهم، وكأنما كانوا يقدمونه رسماً دارساً يصلح لأن يقف عليه الشعراء كما هي عادتهم منذ الجاهلية في الوقوف على الأطلال . وما جدران قصر الحمراء وأبهاؤها إلا أطلال تحض على البكاء . وها هو أمل دنقل – مثل كثيرين غيره من الشعراء القُدامى والمحدثين – يبكيها في هذه القصيدة، رابطاً بينها وبين لوحات أُخرى معاصرة تسقط، أهمها لوحة

المسجد الأقصى وقبة الصخرة وحائط البراق . ولكن لوحات المقاومة، على الرغم من كل انهيار، موجودة ومن بينها لوحة تحمل اسم " سرحان " أي سرحان بشارة المذكور وبين هذا وذاك تتوالى النقوش والرسوم، ومن بينها نقش يقول : " الناس سواسية – في الذل – كأسنان المشط "، ثم تأتي الخاتمة لتقدم مشهداً معاصراً يُعد نموذجاً لما يحدث للطبقات الفقيرة المطحونة . ولا أعتقد أن هناك شاعراً غير أمل دنقل استطاع أن يستوعب هذا المشهد بكل أبعاده ودلالاته، وكأنما يضع رسماً أو نقشاً معاصراً يُضاهي في دلالته وفيما ينطوي عليه من مفارقة الرسم الموجود في قصر الحمراء . لكن إذا كان نقش قصر الحمراء يدل على مجد غابر، فإن النقش الشعري المعاصر يدل على بؤس حاضر . ولنقتطع جزءاً من هذه الخاتمة، تقول :

من يقتل أطفالي المساكين ؟

لئلا .. يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء ..

خدامين .. مأبونين .. قوادين ..

من يقتل أطفالي المساكين ؟

لكيلا يُصبحوا – في الغد – شحاذين ..

يستجدون أصحاب الدكاكين ..

وأبواب المرابين ..

يبيعون لسيارات أصحاب الملايين الرياحين .

وفى المترو يبيعون الدبابيس و" يس " .

وينسلون فى الليل ...

يبيعون " الجعارين "

لأفواج الغزاة السائحين !

وهذا الارتباط الحميم فى شعر أمل دنقل بين الحاضر والماضى فى نوع من استشراف المستقبل ينطلق من رؤية ناضجة للشاعر حول الشعر فى جوهره والوظيفة الحقيقية التى ينبغى على الشاعر أن يقوم بها . وفى ذلك يقول أمل دنقل : " إن الشعر فى جوهره هو إعادة اكتشاف للعالم المحيط بالإنسان، ثم إعادة بنائه كما يجب أن يكون . والشاعر لا يستطيع أن يرى العالم بغير عينيه، وبالتالى لا يستطيع أن يكتشف العالم اكتشافاً حقيقياً إلا إذا ارتبط هو نفسه بالواقع الذى يراه . وكل ما عدا ذلك إما مستعار أو زائف " (١٤) وهذا الواقع عند أمل دنقل ينحصر ليشمل الواقع المحيط به فى مصر والمنطقة العربية فقط، ولا يمتد امتدادات واسعة ليشمل العالم كله وقضايا الإنسان فى كل مكان، ولهذا يعلن أمل دنقل دهشته

من هؤلاء الذين أنتجوا قصائد عن كوريا وفيتنام وبطولة جيفارا – مع تقديره لكل هذا – لأن الجماهير البسيطة فى الأرض المحتلة فى فلسطين تواجه الموت فى قضية عادلة تعلم مقدماً – فى رأيه – أنها قضية خاسرة . وهنا تكمن البطولة الحقيقية . لأن تشى جيفارا عندما مات كان يؤمن بأن اسمه لابد ان ينتصر يوماً ما، لكن شهداء المقاومة ماتوا وهم يعرفون يقيناً أن مسار الأحداث ضدهم . حتى السلطات التى يُفترض أنها معهم هى فى الحقيقة ضدهم، ومع ذلك ماتوا دون أدنى تردد . (١٥)
أمَّا عن وظيفة الشاعر – فى رأى أمل دنقل – والتى يصفها بالوظيفة الحقيقية فهى وظيفة وطنية وليست وظيفة رسمية أو لقباً من ألقاب الصالونات والمهرجانات، ولهذا لم ير الشاعر لنفسه مكاناً متميزاً أو متفرِّداً عن الآخرين، بل رأى أنه يؤدى دوراً، مجرد دور مثلما يؤدى العامل الصغير دوره وكلا الدورين لا يقل شرفاً عن الآخر . ثم إنه – أى أمل دنقل – قد أسقط من نفسه أوهام التغنى بجمال الغروب وصفاء النهر ورقة الزهر، لأن الطبيعة – كما يقول – تستمد صورتها الحقيقية فى خياله من وضع البشر الذين يعيشون فوقها، ومن حساسية الإنسان الذى يتعامل مع تلك الطبيعة . (١٦)

فأمل دنقل – كما هو واضح – شاعر ذو قضية وقضيته مرتبطة ارتباطاً شديداً بأهله ووطنه، وهو لم يحلم بأبعد من ذلك . ولعله – لهذا السبب – كان ومازال أكثر الشعراء قرباً من قلوب الناس لأنه ظل دائماً شديد الالتصاق بهم، يعبر عن همومهم، ويجسد نزعات التمرد الكامنة فى أعماقهم، وينفعل بالأحداث ليطرحها فى حروف وكلمات على حين ينفعلون هم أيضاً ولكن فى صمت . ولهذا مازال الناس من المحيط إلى الخليج يرددون قصيدته الشهيرة " لا تُصالح " كلما حزبهم أمر أو أحسوا بانتكاسة فى عملية السلام . وليس ذلك فقط بل إنه فى كل قصائده يُعَبِّر عن الجماهير الكادحة والمقهورة فى كل مكان على أرضنا العربية الواسعة . يقول فى القصيدة المذكورة من ديوان " أقوال جديدة عن حرب البسوس " :

لا تُصالح !

.. ولو منحوك الذهب

أتُرى حين افقأ عينيك،

ثم أضع جوهرتين مكانهما ..

هل ترى .. ؟

هى أشياءٌ لا تُشْتَرى ..

وإذا كان الواقع عند أمل دنقل يظل - كما رأينا - محصوراً فى دائرة محددة ولا يسقط فى وهم الإحاطة بالواقع الإنسانى برمته، فإن هذا الواقع نفسه على المستويين الزمنى والتاريخى يظل محصوراً داخل الدائرة العربية الإسلامية ولا يحلم بإحياء ما يُسمى بالفرعونية . وقد أشرت إلى طرف من ذلك فيما سبق، والآن أُضيف بأن أمل دنقل قد رأى بحسه الصادق أن البطل الوجدانى للمصرى الحالى هو البطل العربى وليس البطل الفرعونى . وفى ذلك يقول بعد الإشارة إلى محاولات جعل مصر تنكفئ على ذاتها بدعوى أنها فرعونية : " وهذا أدى إلى أن يشعر الإنسان المصرى بالعقم، لأن مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وأبطالها القوميين هى دولة عربية . فالمصرى يعتبر أن بطله الوجدانى خالد بن الوليد وليس أحمس " (١٧) ولهذا يقول فى قصيدة " خطاب غير تاريخى على قبر صلاح الدين " من ديوان " أوراق الغرفة (٨) " :

أنت تسترخى أخيراً ..

فوداعاً ..

يا صلاح الدين .

يا أيها البطل البدائى الذى تراقص الموتى

على إيقاعه المجنون .

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتتهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

وسنة .. بعد سنة ..

صارت لهم " حطين " ..

تميمة الطفل، وأكسير الغد العنّين

الهوامش

١- انظر " أحاديث أمل دنقل "، مطابع نيولوك، القاهرة، 1992ص ٥٩-٦٠ .
٢- انظر كمال خير بك " حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر " وهي أطروحة دكتوراه قُدمت إلى جامعة جنيف في ١٩٧٢/٦/٢٨ باللغة الفرنسية، ثم قامت بترجمتها إلى العربية لجنة من أصدقاء المؤلف، ونُشرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ في بيروت، ص ٩٩-١٠٠ .
٣- انظر مجلة " إبداع " عدد خاص بأمل دنقل، العدد العاشر، السنة الأولى، ذو الحجة، أكتوبر ١٩٨٣، آخر حديث مع الشاعر أجرته إعتماد عبد العزيز، ص ١١٨ .
٤- إحسان عباس، "اتجاهات الشعر العربي الحديث "، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
٥- جابر عصفور " أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي " مجلة " فصول "، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣ .
٦- السابق، ص ١٢٣ .
٧- السابق، ص ١٢٤ .
٨- السابق، ص ١٢٥ .
٩- فرانثيسكو أيالا ، حوار معه منشور بجريدة ABCفي ٢٢ أكتوبر عام ١٩٨٨ .
١٠- مجلة " إبداع "، الحديث المذكور، ص ١٢٠ .
١١- السابق، ص ١٢٠ - ١٢١ .
١٢- انظر " أحاديث أمل دنقل " ص ١٠٩ .
١٣- السابق، ص ٥١ .
١٤- السابق، ص ٤١ .
١٥- السابق، ص ٤١ .
١٦- السابق، ص ٤٠ .
١٧- مجلة "إبداع"، العدد المذكور عن أمل دنقل، ص ١١٧ .

رتَّب الشاعر كمال نشأت أعماله الشعرية، الصادرة فى مجلدين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترتيباً تنازلياً . ولهذا بدأ المجلد الأول بديوان " جراح تُنبت الشجر " الذى كتب أغلب قصائده فى الكويت خلال عامى ٨٩/ ١٩٩٠ تلاه ديوان "النجوم متعبة والضحى فى انتظار " وأغلب قصائده كُتبت فى بغداد فى أوائل الثمانينيات. ثم ختم المجلد الأول بديوان " أحلى أوقات العمر " المكتوبة أغلب قصائده فى بغداد أيضاً خلال الفترة من ١٩٧٥ إلى ١٩٨١ . ويستمر المجلد الثانى فى هذا العد التنازلى فنجده يبدأ بديوان " كلمات مهاجرة " الذى كُتبت قصائده فى القاهرة فى النصف الثنى من الستينيات، وإن كان به قصائد من الأربعينيات وأوائل الخمسينيات . ويضم المجلد الثانى ثلاثة دواوين أُخرى هى التى وجدناها تعبِّر عن الاتجاه الرومانسى فى شعر كمال نشأت، وهى حسب الترتيب التاريخى (أى عكس ترتيب المجلد) " رياح وشموع " (١٩٥١)، و"أنشودة الطريق " (١٩٦١)، و" ماذا يقول الربيع " (١٩٦٥) . وقد

رأيت أنه من الأفضل دراسة كل ديوان من هذه الدواوين الثلاثة على حدة للوقوف على منابع التجربة الشعرية عند هذا الشاعر الذى اقترب من الشعراء الرومانسيين فى بداياته إلى حد التماهى مع واحد من كبارهم وهو المرحوم الدكتور إبراهيم ناجى على نحو ما نجد ذلك مفصلاً فى الكلمة التى كتبها المرحوم الدكتور محمد مندور بمجلة " الكاتب " المصرية عدد يناير ١٩٦٢ تحت عنوان " شعر ناجى وكمال نشأت وقدرة النقد على التمييز بينهما " . وقد أصاب الدكتور كمال نشأت عندما أعاد نشر هذه الكلمة فى بداية ديوان " رياح وشموع " لأنه بذلك لفت نظرنا إلى حادثة ذات دلالات مهمة .

فقد عهدت وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى الخمسينيات إلى عدد من الأدباء بالإشراف على نشر ديوان ناجى، وكان أعضاء اللجنة صالح جودت، وأحمد رامى، والدكتور أحمد هيكل، ومحمد ناجى شقيق الشاعر . وكان الشاعر الشاب فى ذلك الوقت كمال نشأت قد أعطى للدكتور ناجى مجموعته الشعرية الأولى كى يكتب لها مقدمة . ولكن الظاهر – كما يقول الدكتور مندور – أن كثرة مشاغل الدكتور إبراهيم ناجى لم تتح له فرصة لكتابة المقدمة إلى أن نفد صبر كمال نشأت فقام بنشر

قصائده سنة ١٩٥١ دون أن يسترد النسخة التى كانت مع الدكتور ناجى . وظلت تلك النسخة فى أحد أدراج ناجى حتى توفى رحمه الله، وعثرت أسرته على تلك القصائد فقدمتها إلى اللجنة ظناً منها أنها من شعر ناجى الذى لم يُنشر . ودون أية دراسة أو نقد أو تحر - هكذا يقول الدكتور مندور - ضمت اللجنة سبع عشرة قصيدة من هذه المجموعة إلى ديوان ناجى، على الرغم من سبق نشر ست عشرة منها فى ديوان كمال نشأت ومن بينها القصيدة التى سُمىَّ هذا الديوان باسمها وهى قصيدة " رياح وشموع " .

وعلى الرغم من أن الدكتور مندور وضع يده على فروق مهمة بين شعر إبراهيم ناجى وشعر كمال نشأت مما يمكن أن نعرض لها فيما بعد إلا أن الواقعة فى حد ذاتها واضحة الدلالة على أن كمال نشأت بدأ يكتب الشعر فى النصف الثانى من الأربعينيات على طريقة الرومانسيين، بل إنه ظل رومانسياً طوال الخمسينيات كما سوف نرى ذلك عندما نتناول الديوانين التاليين لهذا . أى أن الاختلاف بين شعر كمال نشأت فى تلك الفترة وشعر إبراهيم ناجى هو اختلاف داخل الاتجاه الواحد أو المدرسة الواحدة، وليس اختلافاً فى النوعية أو التوجه .

ومما يلفت النظر أيضاً فى ديوان " رياح وشموع " أن كمال نشأت استعاض عن المقدمة التى لم يكتبها الدكتور ناجى بمقدمة من حوالى خمس صفحات كتبها بنفسه، وهى مؤرخة فى القاهرة فى ٢١ مارس عام ١٩٥١ . وهذه المقدمة القصيرة، فى سياقها التاريخى تعكس حالة من الوعى بعوامل التطور فى أدبنا العربى الحديث، وأهم عامل وقف عنده كمال نشأت هو اتصال أدبنا بالآداب الأُخرى وخاصة الغربية، إضافة إلى الكشوفات المهمة فى علم النفس والتى كان لها أثر عميق فى تلوين الشعر المعاصر وإلقاء الضوء على كثير من مناحيه . من العوامل أيضاً الوقوف على قيمة الرمز الذى تستفيق على وقعه الذكريات الغافية والمشاعر الغامضة القابعة فى أعماقنا .

ويختم كمال نشأت هذه المقدمة بكلمة لنازك الملائكة تشير إلى أهمية الإيحاء الذى يمثل أحد خصائص اللغة الرمزية . ولا ينسى صاحب الديوان أن يقول إنه كتب أغلب هذه الأشعار فى أثناء دراسته الجامعية مُسجلاً فيها انطباعات الحياة على نفسه. وقد عرَّفنا الشاعر فى مقدمة أُخرى قصيرة، يبدو أنها كُتبت عند نشر الأعمال الكاملة، أنه تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة فاروق الأول (الإسكندرية حالياً) عام ١٩٤٨ .

ومن السمات البارزة فى شعر كمال نشأت فى ديوانه الأول " رياح وشموع " الجمع بين التصوير الوجدانى والتصوير الحسى، والجمع بين تيار الشعور والمظاهر الخارجية للطبيعة . ونمثل للسمة الأولى بالأبيات التالية من قصيدة "ربيعى" (ص٤١٦) التى تقول :

ويمهجتى أجد الربيــع مجدداً

أبداً نضيراً فى الشعور الناضر

فإذا تكنفنى الخريف رميت من

قلبى عليه ظلال خصب عامر

فأعيــش ما بين الربيعين على

مهد كأنداء العذارى عاطـــــر

فهذه الأبيات وغيرها فى القصيدة إلى جانب ما تشتمل عليه من يوطوبيا جميلة هى الإمساك أو محاولة الإمساك بالربيع الدائم، نجدها تغوص فى أعماق الوجدان لتستخلص منه هذه اللحظة الربيعية الخالدة التى لا يؤثر فيها مَرُّ الأيام ولا تغير الفصول؛ فالربيع هو ربيع النفس، ربيع الوجدان، ربيع القلب الهائم دائماً فى معانى الحب، حتى ولو كانت الطبيعة الخارجية تشهد فترة تساقط الأوراق فى فصل الخريف، أو وقوف

الأشجار عارية تماماً عن أوراقها فى فصل الشتاء.. إنه الربيع الدائم الذى يستمد أوراقه ونضارته وصفاءه من قلب متوهج دائماً . ولا ينسى الشاعر فى ثورة انفعالاته الوجدانية أن يركن إلى شئ حسى خالص هو ذلك المهد الذى شبهه بأثداء العذارى . وفيما يتعلق بالجمع بين تيار الشعور والمظاهر الخارجية للطبيعة نجده فى مثل الأبيات التالية من القصيدة المذكورة :

أسألتنى أثر الربيع الباكر ؟

إن الربيع لدىّ غير مباكر

هو فى دمى خلد وبين أضالعى

فجر أوائله بها كأواخر

لى خافق يجد الجمال منوّعاً

فى كل مرأى يستبين لناظرى

فى البحر.. فى القفر الجدب.. وفى لظى ..

بين الجوانح .. فى ظلام مغاور

فهذا ربيع يعيش فى تيار الشعور وليس له أدنى ارتباط بالربيع الجغرافى . ولعل كمال نشأت بإقباله على الحياة، ونفسه الراضية، واهتمامه بكل ما يبعث فى نفسه السرور والطمأنينة كان يتمثل قول الشاعر المهجرى الشهير إيليا أبى ماضى: "كن

جميلاً تر الوجود جميلا". ولاشك أن الشرط الوحيد لاستمرار الربيع عند كمال نشأت هو أن يكون إلى جواره قلب يبادله الحب. وفى هذا يقول فى قصيدة أخرى هى "نداء الربيع" (ص٤٢٨) :

عاد الربيع فهل تعود
إلى ربيعك يا حبيبى

أواه لـو خليتنـــى
ألقاه وحدى كالغريب

أنـا لا أحـس جماله
إلا وقربى من أحب

و ربيعنا قلب ينادمه
على الأشـواق قلب

ولهذا فإن عودة الربيع الطبيعى عند كمال نشأت ليست شيئاً جديداً لأن عناصر الربيع عنده مكوَّنة من أشياء أُخرى . ولهذا يقول فى مطلع القصيدة سالفة الذكر :

عاد الربيع ومهجتى … فيها ربيع ناضر
شـعر وأحـلام وأنغـام وشـوق زاخـرُ

وشاعر يجد الربيع فى الشعر والأحلام والأنغام والشوق لابد

أن يصل إلى حالة من الاتحاد بين الحبيبة والطبيعة، بحيث تصير الحبيبة هى المصدر الذى تستمد منه الأشياء الطبيعية سحرها وجمالها ورونقها . يقول فى قصيدة " نسمة الفجر " (ص ٤٣٥) :

هبى كأنفاس العطـــور وتخطـــرى فوق الصـــخور

كتخطر النغـــم المخـــلد فى قـــرارات الشـــعور

كالنـــور هفهافـــاً يداعب حالمـــاً موج الغديـــر

هبى على القفر الجديب .. على السهول .. على البحور

روحاً تعانـــق كل من تلقـــاه طـــاهرة الضـــمير

ولاشك أن هذه الحبيبة تحمل بين جنبيها سحراً يتداح ليشمل الحياة والطبيعة والناس، بل إن هبوبها على الأماكن القاحلة يُكسبها نضرةً وازدهاراً وتألقاً . وهذه حالة تذكرنا بما قاله أحد الشعراء القدامى عن حبيبته :

فلو تفلت فى البحر والبحر مالح

لأصبح ماء البحر من ريقها عذبا

وهذا التوحد بين الحبيبة والكون فى ديوان " رياح وشموع " يمتد ليشمل التوحد بين الكون وكائنات أُخرى مثل الفراشة، على نحو ما نجد فى قصيدة " حديث فراشة "، وإن كانت

الفراشة هنا يمكن أن تكون معادلاً طبيعياً للمرأة أو رمزاً لها . وقد سبق أن رأينا أن كمال نشأت كان لديه وعى بأهمية استخدام الرمز فى الشعر الحديث . ولنقرأ على لسان الفراشة(ص ٤٤٠) :

أنا همسة الصبح الخجول تطوف ما بين الزهور
لتعانق الأنســام والأشــجار والنبت الصــغير
أنا قبلة الدُّوح التى رقصـــت على نغــم الخرير
وتموجت فى العشـــب تحناناً وفى الورد النثير
أنا قطرة الطـل التى همســـت بها شــفة الغدير

وهكذا أصبحت الفراشة وكأنها الطبيعة كلها مجتمعة فى حالة صفاء ونضرة وتفتح وازدهار . وإذا كانت الفراشة لا يمكن أن تمنح مثل هذا الإحساس إلا إذا كان فى الخلفية مشاعر متدفقة ووجدان يملؤه الحب والشوق والهيام فإنها لابد وأن تكون رمز الحبيبة كما أسلفت، أو على الأقل قناعاً لها . ولكن الشاعر فى نهاية القصيدة يطرح علينا وجها آخر من أوجه التأويل فى هذه القصيدة عندما يقول :

أنا حلم فجر لم يزل فى الغيب منسدل الستور
ســـئم القيود ففر من ظــلماء هاتيك الدهور

ومضى يطل على الحياة بوجهه الطلـــق المنير
وأتى إلى الروض المنضر بين أنفاس العطـور
يحيا بقلب فراشـــة نشـــوى منعمة الشـعور

فهذه الأبيات تدلنا على أن الفراشة قناع للشاعر نفسه الذى وصل أيضاً إلى حالة التوحد مع الكون مثلما حدث مع حبيبته ومثلما يحدث مع هذه الفراشة التى تنطلق لتمتص رحيق الأزهار وتعانق كل ما هو جميل فى عالم الطبيعة الساحر الريان .و بهذا يكون التوحد مع الكون والطبيعة قد شمل الحبيبة والشاعر نفسه بوصفه صانع هذا العالم الفنى الرائق، الخالى من المنغصات. وهذه سمة أعتقد أنها لا تتوفر الآن عند الشعراء الشبان بعد أن صار الحزن هو الموضوع الأثير لديهم . وبالطبع لابد أن تكون لذلك أسباب كثيرة موضوعية ونفسية .

وفى قصيدة " بحيرة البجع " (ص ٤٣٠) يقدم الشاعر وصفاً شعرياً لهذا المكان يذكرنا بما عُرف فى تراثنا العربى بشعر " وصف الطبيعة " عند الصنوبرى فى المشرق، وابن خفاجة وابن الزقاق وابن زيدون وغيرهم فى المغرب . وكما يقول الدكتور جودت الركابى فى كتابه " فى الأدب الأندلسى " طبعة دار المعارف سنة ١٩٨٠ : " فإن شعر الطبيعة تعبير أطلقه

النقاد الغربيون على الشعر الذى كان من أهم مظاهر الحركة الإبداعية الرومانسية ROMANTICISME فى أواخر القرن الثامن عشر . وقد وجد الشعراء الإبداعيون فى الطبيعة ميداناً فسيحاً لحرية العمل وتربة خصبة لنمو العواطف الإنسانية، وموضوعاً أكثر ملائمة للأسلوب القوى الصريح .

والطبيعة كما يفهمها الرومانسيون صديقة وفية يحبونها لما تمنحه من جمال لحسِّهم وهدوء لنفوسهم، فيستسلمون لها، ويشاطرونها المناجاة، ويبوحون إليها بعواطفهم وآلامهم، ويصورونها بقساوتها وجمالها . وكثيراً ما تكون ملجأ نفوسهم التعبة القلقة، ولذا فهم يفرون إليها ناشدين بالقرب منها طهارة الحياة ونعيم السعادة مع من يحبون ويعشقون " (١٢٤) .

ولكن الاختلاف الكبير بين كمال نشأت وبين الرومانسيين بصفة عامة هو هدوء نفسه، و إقباله على الحياة، وعدم إحساسه بالقلق والتعب . وقد تحدث عن ذلك الدكتور محمد مندور فى مقاله المذكور عندما أوضح بعض الفروق بين شعر ناجى وشعر كمال نشأت إذ قال : " لقد عدت إلى شعر ناجى وشعر كمال نشأت أنظر فيهما من جديد بالرغم من سبق دراستى لهما، وبخاصة لشعر ناجى الذى تحدثت عنه فى الحلقة الثانية من كتابى

"الشعر المصرى بعد شوقى" . ولم تزدنى إعادة قراءة شعر ناجى إلا اطمئناناً لصحة ما استقر فى نفسى عن مزاج هذا الشاعر العظيم ومواضع اهتمامه ولون روحه ونظرته إلى الحياة، وهو فى كل هذه النواحى يختلف عن كمال نشأت اختلافاً واضحاً لا يمكن أن تخطئه عين ناقدة . ويحدد الدكتور مندور الفروق بين الشاعرين فيما يلى :

١- إن ناجى كان إنساناً عاطفياً ملتهباً كالجمر، وإن حرارة مزاجه كانت تحرقه هو نفسه، وإنه كان ينطوى على جمر عاطفته رغم ما كان يبدو على ظاهره من مرح وانطلاق، وأن المرأة كانت محور شعره الوحيد فيما عدا بعض القصائد القليلة العدد التى قالها اضطراراً لمجاملة هذه الشخصية الكبيرة أو تلك . ونتيجة لهذه الحالة النفسية المركبة لم يتحدث ناجى فى شعره عن الطبيعة الخارجية ولا حاول وصفها وصفاً حسياً جمالياً، وأقصى ما فعله فى شعر الطبيعة هو نظرة إليها كإطار لعاطفته، أو كنجوى عاطفية يتبادلها مع مشاهد الطبيعة . أمَّا كمال نشأت فيقدم لبعض مشاهد الطبيعة وصفاً حسياً خارجياً مثلما نجد فى قصيدة "بحيرة البجع" التى لا يمكن أن يصدر مثلها عن ناجى الذى لم يستطع قط أن يخرج عن نطاق جمرته

العاطفية . وبالطبع كان الدكتور مندور يدلل بهذه الفروق على صحة اتهامه للجنة التى أشرفت على جمع شعر ناجى، وأدخلت عليه سبع عشرة قصيدة من شعر كمال نشأت .

٢- الفرق الثانى بين الشاعرين أن غزل إبراهيم ناجى صاف على حين نجد كمال نشأت الشاب يحرص على الوصف الحسى للمرأة حيناً وعلى الغزل الإباحى الذى لم يعرفه ناجى حيناً آخر .

٣- هناك فروق أخرى بين الشاعرين تتصل بالتعبير اللغوى والصور الشعرية والنغم الموسيقى فى حدود اتصاله بالنغم العاطفى، إضافة إلى فروق أخرى مفصلة فى المقال المذكور للدكتور محمد مندور .

وها نحن نرى كيف تختلف قصيدة كمال نشأت " بحيرة البجع " عن الشعر الرومانسى بعامة بما فيها من احتفال بعناصر الطبيعة وإقبال على الحياة، وبُعد عن الحزن والأسى والألم . تقول الأبيات الأولى من القصيدة :

كلما أقبل الصــباح خجــولاً

باسماً عابقاً بطهر الضــياء

ازدهتها مفاتن البجع الســــابح

يســــرى كالنغمة الهيفــاء

والجناح النصوع فى لونه الأبيض فُلك يســير فى اســتبطاء

مرعشـا حوله المياه فتنشـق احتفاء بالبجعة الحســـــناء

والسكون العميق يهمس عطراً

فى رحاب الطبيعة السمحاء

ويتمنى الشاعر فى هذه القصيدة لو كان عطراً فى الزهور على الغصون الوريقة، أو كان ريشة فى جناح لطيور منعمات رشيقة .. إلخ، ثم يتعجب من شقاء بعض الناس وهم يعيشون هذا الجمال الطبيعى . يقول :

وعجيب شـقاء من ورث الأرض

وذاق الحيــاة كاسـاً عتيقة

أعار الجماد نطقاً وإحساساً

وأعطـى الدُّنى حُلىّ العشيقة

وأزاح الظلام عن أفق السر

وأسرى مصـــاحباً توفيقه

إنه معجـــز المآثــر لكـــن

هو مازال فى القيود الوثيقة

ومما يميز قصيدة كمال نشأت أيضاً فى ديوان " رياح وشموع " أنه ينعم بحبه. وعندما يندمج ومحبوبته مع الطبيعة يصبح كل شيء حولهما رائعاً وجميلاً . أى أنه لا يفعل مثلاً مثلما فعل ابن زيدون، يتذكر أيام الصفاء ويقارنها ببؤسه الحاضر، على نحو ما نجد فى نونيته الشهيرة أو فى القصيدة الأخرى التى مطلعها :

إنى ذكرتك بالزهــــراء مشـتاقاً

والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وللنســـيم اعتلال فى أصــــائله

كأنــــه رق لى فاعتــل إشـــفاقــا

يوم كأيام لذات لنا انصـــــرمت

بتنــــا لها حين ســار الدهر ســـراقا

كمال نشأت – كما أسلفت – يعيش حالة من الربيع الدائم، ولقاؤه مع محبوبته لقاء يتذكره ولا يأسى لفواته، بل يصفه فقط على نحو ما ظهر فى تلك اللحظة، وعلى نحو ما سوف يظهر كذلك بعد هذا، أى أنه أيضاً لقاء متواصل. يقول فى قصيدة "لقاء" (ص ٤٤٢) :

آه لو تذكريــن يــــوم التقينــا

ومشينا على الطريق المريع

والضياء الرهيف يرسله البدر

فيلهو على السكون الوسيع

وغصون الصفصاف داعبها النسم فألقت ظلالها فى خشوع

والقصيدة قصيرة (عشرة أبيات فقط) تختم بالأبيات التالية :

فتنة جمّعت ظلالاً وضوءاً

وعطوراً ونغمة فى هزيع

ليلة فى الربيع مصرية الجو

وريفية الغرام الرفيع

ليلة فى الربيع شوق وهمس

وعناق وفرحة فى الدموع

ولا نجد فى كل هذه القصيدة ما يدل على الحسرة والتألم إلا مفردتين فقط وهما " آه " و" الدموع " ولكن هذه الكلمة الأخيرة هى دموع الفرح، أمَّا كلمة الآه فى سياقها فليست للحسرة على ما فات، بل تدل على مجرد النشوى بتذكر تلك اللحظة، ويمكن أن تكون للتنبيه أيضاً . وهكذا تكون القصيدة كلها فرحاً باللقاء، هذا اللقاء المتجدد، الذى لا نجد من الشاعر أدنى إشارة إلى أنه قد انتهى أو يمكن أن ينتهى . وبهذا أثبت كمال نشأت فى هذا الديوان أنه شاعر الفرح، والانغماس فى طيبات الحياة،

والامتزاج بالطبيعة الصافية الرائقة الجالبة للسرور . وليس معنى هذا أن الشاعر كمال نشأت ابتعد بشكل مطلق عن المنغصات، ولم تقع له أبداً أحداث من حبيبته تجعله يتألم

ويحس بأنه فى وهم كبير . إنه مثل كل الناس وكل الشعراء تنتابه أحياناً لحظات ضيق حتى ليحس بالخداع وبالوهن . ولكن هذا الإحساس عنده غير طاغ، بل إنه قليل جداً، وهذا هو ما يميزه عن كثيرين غيره . يقول فى قصيدة " أوهام المحال " المكتوبة عام ١٩٤٦ (انظر ص ٤٦٣) :

يا أيها المخدوع أشقتك الحقيقة والخيال

أنفقت عمرك لهفة قادتك غراً للضلال

بالأمس صاحبت السراب المستسرَّ ولا تزال

إن الذى تبغيه فى دنياك أوهام المحال

وفى هذا الديوان قصيدة واحدة خارجة عن سياقه، وقد أخبرنا الشاعر فى الهامش أنها أُضيفت إليه، ولم يذكر لنا متى أُضيفت، أو متى كُتبت . لكنها ببنائها الفنى تُنسب – فيما نعتقد – إلى مرحلته الأخيرة . أى أنها كان ينبغى أن توضع فى أحد دواوين المجلد الأول، التى تضم ما أسماه الشاعر " القصائد الصغيرة " وهى قصائد أسميتها أنا فى دراسة عن ديوان

"بستان عائشة " للشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى " قصائد التوقيع " . وهذا النوع من القصائد انتشر خلال عقد الثمانينيات، ويقدم فكرة موجزة ونافذة فى أبيات قليلة . تقول هذه القصيدة المعنونة " لأنه .. " (٤٨٣) :

أنا وأنت

خنجر .. وجرحُه

نظل هكذا

تفوت

مواكب العصورْ

وينتهى الإنسانْ

لأنه يُخلق كى يموت .

ديوان " أنشودة الطريق "

وهذا الديوان صدر عام ١٩٦١ . ومن الواضح أن ثورة يوليو ١٩٥٢ كان لها تأثير واضح على الشاعر بدليل الإهداء الذى يقول : " إلى نهاد .. وإلى جيلها الحر .. هذه النبضات " . بدأ أيضاً يظهر تأثير الشعر الحر، و خاصة فيما يتعلق باستخدام العروض، حيث نجد نقلة كبيرة من البحور العمودية ذات القافية

الواحدة أو المقطعات إلى التفعيلة على نحو يتفق مع المعايير الجديدة التى أوجدتها قصيدة الشعر الحر . ولا يعنى هذا أن الشاعر تخلص تماماً من القصيدة العمودية، فهى موجودة وبكثرة، ولكن قصيدة التفعيلة بدأت تأخذ حيِّزاً، على نحو ما نجد فى القصيدة الأولى " نامت نهاد " (٢١٣) وهى مكتوبة عام ١٩٥٥، ونقرأ منها الأبيات التالية :

كافحت عمرى يا نهاد

ولك الكفاح

فلقد أردت لك الحياة

بيضاء يغمرها سلام

وضحى رغيد

إنى أردت لك الحياة

ولجيلك المرجو يا كنزى الوحيد

وفى هذه القصيدة نجد تلك اللازمة التى عرفناها فى ديوان كمال نشأت السابق وهى الاحتفال بالحياة، وإن كانت هنا فى صورة مولودة جميلة تمنح والديها كل معانى البهجة والسرور . ويُضاف إلى هذا اتساع الرؤية، فكمال نشأت يُخاطب نهاد لا بوصفه والداً فقط بل بوصفه واحداً من جيل ظل يكافح كى

يمنح الحياة الرغدة لهذا الجيل الجديد الذى تمثله نهاد، ولاشك أن هذا جاء – كما أسلفت – بتأثير الأمانى والطموحات الجديدة التى بعثتها ثورة يوليو فى نفوس الناس آنذاك . ولهذا يحكى الشاعر لابنته فى هذه القصيدة أنه أكل الجوع والألم المرير، وعرف الضياع، كل الضياع، ومشى حيث خُطى المنون، وكافح لكى يمنحها هذه اللحظات السعيدة .

وما يزال كمال نشأت فرحاً بالحياة، وإن كان الفرح فى هذه المرة يمكن أن يأخذ مساراً سياسياً، على نحو ما نجد فى قصيدة " أفراح الوحدة " (ص ٢٤٥) وهى قصيدة عمودية أُلقيت فى مهرجان الشعر الدورى الذى أقيم بدمشق فى سبتمبر ١٩٦٠ . وفى بعض الأحيان يمزج الشاعر بين احتفاله بنهاد واحتفاله بأعياد الوطن، مثلما نجد فى قصيدة " إلى نهاد .. فى أعياد الجلاء " (ص ٢٢٧) . يقول فى هذه القصيدة :

فاليوم يا صغيرتى تحرر الوطن

وأصبحت نفوسنا كهذه السماء

عميقة .. شفيفة .. تجود بالمطر

وفى هذا الديوان تكثر القصائد الوطنية، مثل " يا بلادى " و"الحرية" وقصيدة " فليقدموا " التى كُتبت وقوات الاستعمار

تحتشد فى قبرص قبل معركة ١٩٥٦، "و بور سعيد الخالدة" . وبالديوان قصائد رومانسية خالصة مكتوبة فى أعوام ٥١، ٥٢، ١٩٥٣، ولنتوقف عند قصيدة " ذكريات القرية " (ص ٢٦٤) التى تبدأ هكذا :

كانت لنا فى القرية الغناء أيام عجيبة

ولت كما ولَّى الهناء مخلفاً فيها ندوبه

وكما هو واضح فإن هذه القصيدة تمتلئ بالحنين إلى ملاعب الطفولة، ظلة الليمون، والترعة السمراء، والبط يسبح فى الماء .. إلخ ثم تختم القصيدة بنفس البيتين اللذين بدأت بهما. والقصيدة مكتوبة عام ١٩٥٣ . ولا شك أنها تحمل أصداء فى الشكل والمضمون من قصيدة محمد عبد المعطى الهمشرى الشهيرة " النارنجة الذابلة " التى تقول :

كانت لنا عند السياج شجيرة

ألف الغناء بظلـــلها الزرزور

طفق الربيع يزورها متخفياً

ويفيض منها فى الحديقة نـــور

حتى إذا حل الصباح تنفست

فيها الزهور وزقزق العصفور

وسرى إلى أرض الحديقة كلها

نبأ الربيع وركبه المســحور

كانت لنا ! يا ليتها دامت لنـــا !

أو دام يهتف فوقها الزرزور

وهذا البيت الأخير يتكرر فى نهاية المقاطع . ومما لاشك فيه أن الروح الرومـانسـيـة كـانت تسـرى فـى وجـدان كل الشـعـراء الرومـانسيين . وكما يقـول الدكتـور مـحمـد مندور فى كتـابه " الشـعر المصرى بعد شوقى " الحلقة الثالثة (ص ١١) : " فإن الرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأُخرى لم يفتعلها دعاتها الأوائل، بل تهيأت لها نفوس أولاً بحكم ملابسات الحياة العامة والخاصـة، أو على الأصح تضاريس الحـياة التى ترسم للآداب والفنون مسالكها وتوجه تيارها " .

ويضم الديوان قصائد مكتوبة عام ١٩٥٧ وما بعدها . وهذه القصائد تأخذ عادة شكل الشعر التفعيلى، ليتحرر من الوزن والقافية . ويستخدم الشاعر أساليب جديدة للتعبير، إذ يلجأ أحياناً إلى الحكاية، أو يأخذ شكل الخطاب المباشر فى دفقات نغمية سريعة كأنها تريد أن تصل إلى المطلوب من أقرب طريق . ولنأخذ مثالاً لذلك قصيدة " أحلام عذراء " التى تبدأ كما يلى :

كصغار حمام

تاهت فى أفق البرية

كانت أحلامى وردية

والناس نيام

فى ليلة صيف قمرية

فهذه أحلام فتاة تتمنى أن ترى فتى أحلامها كالبدر توشح بغمام، يختال فتىً الخطوات، والشال يرف على كتفيه .. إلخ . وفى قصيدة أُخرى مكتوبة عام ١٩٥٩ عنوانها " أغنيتان إلى عينيها " (ص ٢٩٣) نجد الشاعر يمزج فيها بين شعر الوجدان واستخدام الرمز . ولاشك أن هذه النزعة الوجدانية ما زالت تمثل امتداداً لما سبق، أما هذا التوجه الرمزى فقد جاء بتأثير الشعر الحر الذى امتدت مساحاته فى أنحاء الوطن العربى فى الخمسينيات، وإن كان كمال نشأت منذ بداياته، لديه وعى - كما أسلفت - بأهمية الرمز فى الشعر الحديث . يقول فى هذه القصيدة :

عيناك أم مراعٍ

صيفية النجوم

لم تعرف المطر

ولا أسى الفيوم

رحيبة .. رحيبة

كقلبك الرءوم

صديقها الحنان

والصفاء .. والسَحَرْ

فهذا التعبير " عيناك أم مراعٍ صيفية النجوم " رمزى بكل معنى الكلمة لأنه يقوم على ما سُمىً فى الشعر الحديث " الصورة الإيحائية " أى التى يكون فيها وجه الشبه بين المشبه والمشبه به مبهماً . وهذا على خلاف الصورة التقليدية التى يكون فيها وجه الشبه سهل التناول قريب المأخذ مثلما نقول : " شعر كالذهب " أى فى الصفرة . أمَّا تشبيه العينين هنا بالمراعى صيفية النجوم فيدخل بنا فى مناطق إيحائية واسعة . وقد نظَّر لهذه المسألة (أى الصورة التقليدية والصورة الإيحائية والفرق بينهما) الناقد الإسبانى كارلوس بوسونيو فى كتاب مهم له هو " اللاعقلانية الشعرية " فضلاً عن كتب وأبحاث أُخرى . أما التوجه الرومانسى فى الأبيات فنجده فى هذه اللغة الممتزجة بالطبيعة والصادرة عن وجدان حار متدفق يرى فى عينيها رحابة لا تختلف عما عليه قلبها الرءوم . بل إن الإرداف الذى

حدث للصورة الإيحائية بعبارة " لم تعرف المطر / ولا أسى الفيوم " قد اقتطع من تلك الصورة جزءاً من رمزيتها لتصب فى شعر الوجدان مرة أُخرى .

ولا يتخلى كمال نشأت عن الوصف الحسى للمرأة، وهى الخاصية التى رصدها الدكتور محمد مندور فى ديوان " رياح وشموع " عندما قال : " ولكن الناقد البصير الذى يعرف كيف يطبق مبدأ " أسلوب الرجل هو الرجل نفسه " تطبيقاً سليماً لابد أن يحس بالفارق الواضح بين غزل ناجى العاطفى الصافى وبين غزل كمال نشأت الشاب الذى يحرص فى أول شبابه على الوصف الحسى للمرأة حيناً وعلى الغزل الإباحى الذى لم يعرفه ناجى حيناً آخر " . وقد مثَّل الدكتور مندور لهذين الأمرين بأبيات . والآن نأخذ أبياتاً أُخرى من ديوان " أنشودة الطريق " من قصيدة " سوزانا " التى لم يضع لها الشاعر تاريخاً، وهى عادة لم تتخلف إلا قليلاً . يقول :

سـوزانا نخلة هيفاء فى أرض الفراعـين
ضفائرها حصاد الليل من سحر البساتين
ونهداها كعصفورين فى عش الرياحـين
وخطوتها صدى ينداح مسحـور الأرانين

هى الوكر الذى يغفو عليه سُهد إحساسى

فهل أبصـــرت يا قلب سواها فتنة النــاس

فهذه أبيات تصلح لأن نمثل بها عن الوصف الحسى للمرأة وعن الإباحية فى آن . ولاشك أن الإباحية فى عرف د. محمد مندور وعند جيل كمال نشأت كان لها مفهوم يختلف عن المفهوم السائد الآن لدى أجيال الشباب . فهؤلاء يرون أنهم أحرار فى أن يكتبوا عن أى شىء، حتى ولو دخل منطقة الابتذال . أمَّا الدكتور محمد مندور فقد رأى إباحية فى الأبيات التالية، مع أنها بمفهوم الزمن الحالى فى غاية الاحتشام، تقول :

وتعالى إلى الفراش لنلقـــى

بين طـــياته هنئ المنـــــــام

عانقينى وقربى جسمك الدافئ حتى أرد بـرد الظـلام

واسندى رأسك الصغير إلى

صدرى ونامى بسيمة الأحلام

وابعثى نشوة الحياة بجسمينا

ودفئاً من عطـــفك البســـام

واجعلى غنوة السـكون ترانيم سـعود من صـفوة النغـام

وهكذا نجد ديوان " أنشودة الطريق " يجمع تجارب شتى

تبدأ من أوائل الخمسينيات إلى نهايتها، ويشتمل على عدد كبير من القصائد (٤٨ قصيدة) بين عمودية وتفعيلية، وبين رومانسية خالصة أو داخلة فى أفق الحداثة . كذلك لا نعدم القصائد الوطنية المفعمة بالآمال، أو المدافعة عن حقوقنا فى التحرر والثورة والوقوف ضد الاستعمار والهيمنة . إضافة إلى قصائد الجهاد والكفاح فى أثناء حرب بور سعيد ١٩٥٦، والاحتفال بأعياد الوحدة، وعيد الجلاء، ومزج كل هذا بمشاعر ذاتية خالصة تدخل فى نطاق التجربة بمفهومها الرومانسى الحالم، المتوحد مع الطبيعة ومع الكائنات .

ماذا يقول الربيع ؟

وهذا هو الديوان الثالث حسب الترتيب التاريخى . وقد ظهر عام ١٩٦٥ . وهو فى المجموعة يضم خمساً وأربعين قصيدة إضافة إلى خمس قصائد من شعر الصبا . وتتراوح تواريخ كتابة القصائد بين عامى ١٩٤٥، 1964، ولهذا نجدها تشتمل على كثير من التجارب والرؤى والأشكال والتوجهات : من الشعر العمودى إلى شعر التفعيلة، ومن الشعر الرومانسى الخالص إلى الشعر الممزوج بروح الحداثة، ومن القصائد

الحسية الغزلية إلى القصائد الوطنية . وقد لاحظت أن نغمة الحزن بدأت تأخذ حيزاً فى هذا الديوان ، ففى قصيدة " أنا وسيدتى " المكتوبة عام ١٩٦٤ نجد الشاعر يبدأها بقوله :

مازلت فى البحار

أجوبها

تجوبنى .. بريحها وموجها

تركتُ خلفى الزهور والهضابْ

وها أنا كطائر كفيف

تسير بى .. تسير بى السفينة .

فهذه نغمة جديدة : فهذا الشاعر الذى رأيناه من قبل ممتزجاً بالطبيعة فرحاً بها ، محتفلاً بحبه نراه الآن يترك المناظر الجميلة والحب المتوهج ليركب البحار، بحار الحياة والأهوال، وكأنه طائر كفيف موضوع فى سفينة تمضى به وهو لا يدرى إلى أين يتجه. ونمضى مع الأبيات إلى أن نجده يقول :

فقلت يا سيدتى

الحزن فى نفوسنا حمامة تنوح

ولست إلا شاعراً يخونه الغناء

فمعذرة

وهكذا نجد أنفسنا إزاء شاعر آخر مختلف كل الاختلاف عمَّا سبق، و يبدأ الحزن يحل محل الفرح الغامر الذى رأيناه فى الديوانين السابقين . صحيح أن نغمة الفرح لن تنتهى تماماً كما سوف نرى، ولكنها الآن تأتى متوازية أو شبه متوازية مع نغمة أُخرى حزينة، لدرجة أننا نجد القصيدة الثالثة تحمل عنوان "مارس الحزين" وهى مكتوبة عام ١٩٦٣ وتبدأ هكذا :

يا مارس الحزين

يا مرجة خضراء عنبرية

غريرة شجية

يامتى الطفلية الجناح

تموت فى الهجير .. إلخ

ويبدأ الشاعر فى الكتابة عن المدينة وأحلام الفارس القديم، وكان قد لمس ذلك على استحياء أو دون احتشاد كامل فى قصائد سابقة . ولكن موضوع الحزن موجود فى قصائده من قبل ذلك : نراه فى قصيدة مكتوبة عام ١٩٥٢ تحت عنوان " أغنية الغاب الحزين "، ولكن الفرق بين قصائد الحزن المكتوبة فى الستينيات وقصائد الحزن السابقة هو أن الحزن فى القصائد الأخيرة ممزوج بتيار عام امتد فى شعر الحداثة منذ

أواخر الأربعينيات وكان لابد أن يتأثر به كمال نشأت، وأن يتحول الحزن عنده إلى موضوع يستأثر باهتمامه ويثير قلقه فيجد نفسه مندفعاً مع التيار السائد، ربما دون أن تكون نفسه مهيأة لذلك على النحو الذى نراه عند شعراء آخرين مثل صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السيَّاب وغيرهم .

ولصلاح عبد الصبور قصيدة مشهورة عنوانها " الحزن " من ديوانه الأول " الناس فى بلادى " مطلعها :

يا صاحبى، إنى حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المباح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شاياً فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق .

ولأن هذا الديوان - كما أسلفت - يضم قصائد من المرحلة الأولى للشاعر نجد قصيدة يتمثل فيها الشعر الحسى الإباحى خير تمثيل، هى قصيدة " النهد البرعم " المكتوبة عام ١٩٥٢ .

ولأنها قصيرة يحسن أن ننقلها هنا كاملة . تقول :

نهدك البرعم لمّا تشرب الأنظارُ حسنه

مثل عصفور صغير همَّ أن يترك غصنه

يا خفوقاً أشقر النبض .. كفى المحروم أنّه

أنت أشواقى ربيع كوِّرت فى الصدر جنة

أنت فجر جسَّد الله رؤاه المطمئنة

فاستوت نهداً خجولاً يُغرق الأبصار منَّة

يا شعاعاً من كوى السحر أزلْ هذى الدجنة

وابعث النشوة فى هذى الأحاسيس المسنَّة

قلت إن الحسن مسماح فصاح القلب .. إنه

نحن إذن فى هذا الديوان نقع على قصائد من هذا النوع، وقصائد أُخرى عن " صيحة الكفاح " قبل معركة بور سعيد، و"نشيد النصر " بعد المعركة، وغيرها من القصائد الوطنية، إضافة إلى القصائد الرومانسية، والقصائد المتأثرة بتيار الشعر الحر وغيرها . ويختم الشاعر هذا الديوان بخمس قصائد من شعر الصبا لا يضع لها الشاعر تواريخ كتابة فيما عدا قصيدة واحدة مكتوبة عام ١٩٤٥، وهى كلها قصائد رومانسية فى الحب والهيام، نقتطع منها هذه الأبيات الأخيرة من قصيدة "جاء

المساء " (ص ١٩٨) التى تقول :

جاء المساء فهل علمت بما ألاقى فى المساء

الذكريات تموج فى قلبى كأطياف الضياء

وتعيش فى خلدى وتخطر راقصات فى سمائى

عبثاً أفكر فى غدٍ لأعيش فى حلم الرجاء

أين الفرار وذكرياتك يا حبيبة فى دمائى

جاء المساء فهل علمت بما ألاقى فى المساء

فهذه أبيات لو لم يقل لنا الشاعر إنها من شعر الصبا لعددناها ضمن تجربته الشعرية الرومانسية الناضجة التى جعلته يتفق مع الشعراء الابتداعيين فى الخصائص العامة التى تميزهم، ويختلف عنهم فى خصائص تُنسب إليه وحده بوصفه شاعراً يحفر لنفسه مجراه الخاص فى التيار الشعرى المتدفق .

عبد المنعم عواد يوسف
والقصائد المنمنمات

عبد المنعم عواد يوسف من أوائل الشعراء المصريين الذين كتبوا قصيدة الشعر الحر بمفهومها الحديث . ومن تتبعى لما كتب من قصائد فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضى أستطيع أن أقول إن عام ١٩٥٢ هو الذى شهد البدايات الحقيقية للقصيدة الحديثة فى مصر، وإن كانت قد سبق ذلك محاولات عام ١٩٥١ من أهمها قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى المشهورة " من أب مصرى إلى الرئيس ترومان". لكن عام ١٩٥٢، على أية حال، كان شاهداً عى مولد أول قصيدتين حديثتين لصلاح عبد الصبور هما قصيدة " الرحلة " وقصيدة " أبى " (١) وإذا كانت الأحكام فى مجال الكتابة الأدبية – وخاصة النقد – لا ينبغى أن تكون مطلقة، بل لابد أن تترك هوامش للمراجعة وللتراكم الكمى للمعلومات التى تؤدى فى العادة إلى تركم كيفى وفقاً لنظرية المؤرخ جورج فابر (٢)، أقول إذا كان الأمر كذلك فإنى سوف ألجأ إلى ما يُسمى فى

التنظيرات النقدية الحديثة " العينة " CORPUS و هى تُشبه ما يُعرف فى السياسة " استطلاعات الرأى " بمعنى أن تلجأ إلى شريحة معينة من خلالها يمكن أن تصل إلى نسب واقعية أو على الأقل قريبة جداً من الواقع . والعينة فيما نحن بصدده تتمثل فى ذلك المجلد المهم الذى أصدرته الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة بمرور الذكرى الثلاثين للأديب محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣ - ١٩٦٧) . وهذا المجلد الذى قدَّم له الدكتور محمود فهمى حجازى يضم ستة أعداد من مجلة " الثقافة " خلال الفترة من أول ديسمبر ١٩٥٢ إلى ٥ يناير ١٩٥٣، وهذه هى الأعداد الأخيرة من المجلة، التى صدر منها منذ الثالث من يناير سنة ١٩٣٩ سبعمائة واثنان وثلاثون عدداً لعبت دوراً مهماً فى الحياة الثقافية فى مصر خلال تلك الفترة وكان يكتب فيها كبار كتاب العصر، إضافة إلى جيل الشباب الجديد الذى بدأ يظهر منذ أواخر الأربعينيات .

فى هذا المجلد، أو هذه الأعداد الستة، نجد قصائد مترجمة لوليم بليك، وجوته، وت . س . إليوت، إضافة إلى أربع قصائد قصيرة أو لعلها مقطوعات لشاعر ألمانى اسمه مولار .

أمَّا صلاح عبد الصبور فله ثلاث قصائد هى " حياتى وعود " فى عدد أول ديسمبر ١٩٥٢ و" انعتاق " فى عدد ١٥ ديسمبر، وهما رومانسيتان . وقصيدة " أبى " وهى القصيدة الحديثة بمعنى الكلمة منشورة فى عدد ٥ يناير ١٩٥٣ . وقد أُعيد نشرها بعد ذلك، عام ١٩٥٧، فى ديوانه الأول " الناس فى بلادى " . ويضم المجلد قصائد لكمال نشأت، ومحمد محمود عماد، وعبد القادر القط، وسعد دعبيس، و حسن فتح الباب، وأحمد احمد العجمى، وعبد القادر رشيد الناصرى، وأحمد كمال زكى، وإبراهيم ناجى، وكلها قصائد رومانسية . وبالمجلد قصيدة لعز الدين إسماعيل عنوانها " العملاق " فى عدد ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ وهى قصيدة حديثة . وقصيدة لعبد المنعم عواد يوسف هى "الكادحون " فى عدد ٢٢ ديسمبر ١٩٥٢ وهى أيضاً حديثة. وأنا عندما أقول حديثة أقصد أنها تحمل خصائص الشعر الجديد، وبعيدة إلى حد كبير عن المفاهيم الرومانسية للشعر . وعندما أقول رومانسية أقصد أن التجربة مازالت متغلغلة فى الجو الرومانسى بدءاً من الموقف الشعرى والانطلاق فى أجواء الخيال، وما يحمل من تهويمات، وذهول، وانسحاق فى عالم الحب، ولجوء إلى الشكوى والأنين أو مكابدة الإحباط، وانتهاء

بالمعجم الشعرى الذى يتراسل مع هذه الرؤية الرومانسية المحلقة .

نستطيع إذن أن نقول إن الأعداد الستة الأخيرة من مجلة " الثقافة " وبها عدد لا بأس به من القصائد لم تقدم إلا ثلاث قصائد حديثة هى " أبى " لصلاح عبد الصبور، و" الكادحون " لعبد المنعم عواد يوسف، و" العملاق " لعز الدين إسماعيل . ولعل بعض الأعداد السابقة من المجلة سواء فى عام ١٩٥٢ نفسه أو فى أعوام سابقة شهدت ظهور بعض القصائد الحديثة، ومن ثم يمكن أن يشوب كلامنا بعض التقصير، لأنه كان ينبغى أن نعود إلى كل أعداد المجلة، ولكننا لا نستطيع الآن أن نفعل ذلك، لأسباب كثيرة من بينها :

١- أن هذه المهمة إحصائية تحتاج إلى دراسة موسعة، وربما تصلح لأطروحة ماجستير أو دكتوراة .

٢- أن القضية الأساسية فيما نحن بصدده ليست هى : من الذى بدأ؟، و إنما كان كلامنا منذ البداية واضحاً إذ قلنا إن عبد المنعم عواد يُعد من أوائل الشعراء المصريين الذين كتبوا قصيدة الشعر الحر بمفهومها الحديث .

٣- أيضاً ليست المسألة فى نظرنا هى من الذى بدأ، ولكن

فى المقام الأول من الذى استمر،* ومن ثم فإن كثيرين ممن ذكرنا أسماءهم فيما سبق بوصفهم شعراء قد توقفوا عن كتابة الشعر، وعُرِفوا فى مجالات أخرى مثل النقد الأدبى، ولا يكاد يذكرهم أحد الآن على أنهم شعراء .

ويبقى أن نتوقف قليلاً عند القصائد الثلاث المذكورة لنرى ما تنطوى عليه كل منها من جوانب حديثة . فقصيدة " أبى " لصلاح عبد الصبور ـ و قد سبق أن استخرجنا ما فيها من عناصر حديثة فى دراسة عنه – تبدأ هكذا :

وأتى نعى أبى هذا الصباح
نام فى الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوى والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض فى وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتى نعى أبى

ولا بأس من أن نعيد بعض ما ذكرناه فنقول : إن فى هذه القصيدة جسارة فى استخدام اللغة على طريقة ت. س. إليوت،

ومن ثم لم يعد منفراً أن نقرأ بيتاً يقول : وبأقدام تجر الأحذية .
وهناك كذلك اللغة التى تجمع بين السرد القصصى، والصورة (وتسلل / من ضياء الشمس موعد)، والوصف الشعرى (كان فجراً موغلاً فى وحشته / مطر يهمى وبرد وضباب / ورعود قاصفة) وإذا كان السرد القصصى يعكس عناصر العالم الواقعى الذى صار مجالاً للقصيدة الحديثة، فإن الإيحاء الشعرى، والوصف، والصورة ينقل اللغة إلى مستوى آخر يعلو على المستوى الواقعى، ويمثل نوعاً من الانحراف DESVIACI?N عن اللغة النمطية . ولاشك أن هذه الخصائص وغيرها كانت بداية مهمة جداً لكتابة قصائد مختلفة عما كان يُكتب من قبل، ومن ثم دخلنا أو دخل شعرنا فى مرحلة جديدة تؤسس لذائقة مختلفة ورؤية مختلفة هى التى اصطلحنا على تسميتها " بالشعر الحر " أو " الشعر الحديث ".

أمَّا قصيدة العملاق لعز الدين إسماعيل فنأخذ من أولها الأبيات التالية التى تقول :

ذلك العملاق فى عرض الطريق

لن أعود

رابض كالثور يمتص العبيد

فى الظلام

والقيود

فوق أكتاف العبيد

زلزلت أصواتها شعب اللحود

الرقود

كالتلال

كالحصيد

خلف حافات الطريق

لن أعود

سدٌّ من خلفى الطريق

كيف أمضى ؟ أين مصباح الطريق ؟

الظلام

يا إلهى ..... لن أعود

فهذه قصيدة حديثة فى مبناها، وفى إيقاعاتها التى تقوم على وحدة التفعيلة حتى لنجد البيت تفعيلة واحدة " فاعلاتن " بعللها وزحافاتها وما إلى ذلك . وهى حديثة فى رؤيتها التى تستند استناداً قوياً على الواقع، وهذه من أبرز سمات الشعر الحديث، بعد أنه تخلى عن العاطفة المفرطة، والتهويمات الرومانسية،

والانطلاق فى سبحات الخيال. وهى حديثة بتوظيفها للعنصر الدرامى بكل ما ينطوى عليه من صراع ومجابهة :

سوف أمضى فى الطريق

نحو عملاق مريد

هاله الصيد الجديد

وهى حديثة بنزوعها نجو التمرد والثورة والتحدى، ومواجهة قوى الظلام، وعودة الوعى، ونهوض الطبقة المطحونة الممثلة هنا فى العبيد :

وصحا من خلف حافات الطريق

النيام

فى الظلام

والعبيد

خلعوا ذل القيود .

وأخيراً نأتى إلى قصيدة " الكادحون " لعبد المنعم عواد يوسف فنجدها، من عنوانها تمضى على نفس المنهج، وإن كانت لا تأخذ نفس الخط الذى رأيناه من قبل فى قصيدة عز الدين إسماعيل وإنما تلجأ إلى نوع آخر من إيقاظ الوعى والدعوة إلى التمرد والثورة يتمثل فى وصف حالة هؤلاء الكادحين، وما

يُكابدون من عسر ومشقة وذل . تقول الأبيات الأولى :

الكادحون ..

عادوا .. إلى أكواخهم .. عند المغيب ..

ووراءهم .. قد خلّفوا الحقل الحبيب ..

يتعاقبون ..

عادوا .. وفى نظراتهم ذل السنين ..

عادوا .. وبين ضلوعهم هم دفين ..

يتتابعون ..

والبؤس .. يبدو فى اختلاجات العيون ..

ونمضى مع القصيدة فنجد الشاعر يُسهب فى وصف أوضاع هؤلاء الناس، بعد أن اعترف بأنه واحد منهم :

وأنا .. أعود ..

متكاسلاً .. مثلى .. كمثل العائدين

الراكنين لذلهم .. مستسلمين ..

مثل الجدود ..

كانوا .. كذلك مثلنا .. مستعبدين

ولا شك أن الشكوى من الاستسلام للذل هى نفسها دعوة إلى تجاوز هذه الحالة البائسة، وخاصة إذا كانت حالة ممتدة

منذ زمن الأجداد إلى الآن . ويبدو لى وكأن عبد المنعم عواد يوسف، بهذه القصيدة التى كتبها فى شبابه عام ١٩٥٢، يصف أحوالنا الحالية . وبالطبع تنطوى الأبيات على مقابلة بين من يملكون كل شىء ومن لا يملكون شيئاً، بين أصحاب النفوذ والحكام وهؤلاء الكادحين الذين لا يجدون قوت يومهم إلا بشق الأنفس . ومن الواضح أن مصر كانت كذلك دائماً . يقول المفكر المدهش جمال حدان فى كتابه الرائع " شخصية مصر " :

"ومصر التى كانت ومازالت هى حاكمها لن تتطور وتُصبح شعباً حراً إلى أن تُصبح هى شعبها لا حاكمها، وإلى أن تُصبح ملكاً لشعبها راقياً عزيزاً أبياً فى دولة حقيقية متقدمة متطورة، إلا إذا صار الشعب هو الحاكم، والحاكم هو المحكوم . فى كلمة واحدة : لن تتغير مصر فى جوهرها الدفين، ولا مستقبل لمصر إلا حين يتم دفن آخر بقايا الفرعونية السياسية والطغيان الفرعونى " (٣) .

قصيدة عبد المنعم عواد إذن تتصل بالواقع اتصالاً قوياً لتصفه، و تدعو إلى تجاوزه والخروج من أسره، وهذه سمة من سمات القصائد الحديثة، يُضاف إليها سمات أُخرى مثل هذا التنويع فى الوزن القائم على أساس التفعيلة، وإن كان يقترب

إلى حدٍ كبير من التقسيم المقطعى الذى يشبه بناء الموشحات .

أيضاً هناك تجديد فى المعجم اللغوى بحيث يقترب من لغة الحياة اليومية ومن عناصر الواقع، على نحو ما نقرأ فى الأبيات التالية :

عند الصباح ..
سأبيع نعجتى الكبيرة .. والخراف ..
لتكون .. مهراً .. للعروس وللزفاف ..
زين الملاح ..

وتنتهى القصيدة نهاية يائسة، مما يجعلنى أفكر فى أن الشاعر كتبها قبل يوليو ١٩٥٢، أى قبل قيام الثورة فى ٢٣ يوليو، لأننا نعلم أن قيام الثورة أعطى لدى الجميع أملاً فى الخروج من حالة الموات واليأس التى كانت تعيش فيها البلاد، أو لعل أهداف الثورة لم تكن قد اتضحت بعد عندما كتب الشاعر قصيدته ولهذا ختمها بالمقطع التالى :

الكادحون ..
عادوا .. إلى أعمالهم .. عند الصباح ..
وأنا أسير مردداً .. لحن النواح ..
لحن الشجون ..

لا شيء في قلبي .. سوى اليأس الجهوم ..

لا شيء في صدري .سوى تلك الكلوم ..

أنا لن .. أكون ..

وغداً .. تبددني الرياح .. فلا أكون ..

نهاية متشائمة بلا شك، لكن من الواضح أن الظروف في ذلك الوقت كانت ترشّح لذلك . ونحن إذا رجعنا إلى دواوين تلك المرحلة نجد هذه السمة هي الغالبة . يقول الشاعر صالح الشرنوبي (١٩٢٤-١٩٥١) في قصيدة عنوانها " يا شرق " :

أمم كأطراف الجذيم فناؤها

إرث على نُوب الحياة موزَّع

أبناؤها الغرباء في أوطانهم

كفٌ مصـفّقة وأذن تسـمع

ويقول في قصيدة أُخرى عنوانها "شجن" يتمنى فيها الموت :

رباه إن يكـن الآتـي كســابقه

فمدٌ حبل الردى من حبل أنفاسي

أفنيت عمري في الأرجاس أقربها

فهل تزيد على الأيام أرجاســي (٤)

وفى قصيدة الكادحون لعبد المنعم عواد تطل علينا هذه الروح الجماعية التى غزت القصيدة الحديثة بعد ذلك، ولهذا نجد الصيغة السائدة هى صيغة الجمع، ولا يلجأ الشاعر لصيغة المفرد إلا عندما يتحدث عن نفسه بوصفه عضواً فى هذه الجماعة . وكل هذه الخصائص تؤكد الطابع الحديث لهذه القصيدة . وهكذا دبَّجتُ الصفحات السابقة لأبرهن على الحكم الذى أصدرته فى مطلع هذه الدراسة وهو أن عبد المنعم عواد يُعدُّ من أوائل الشعراء المصريين الذين كتبوا قصيدة الشعر الحر بمفهومها الحديث . وسوف ترسخ قدم هذا الشاعر بعد ذلك فى هذا التيار بدواوينه التى توالت (٥)، ورؤاه التى تطورت، خاصة وأن كثيرين ممن بدءوا معه شغلتهم مهمات أُخرى، وبرزوا فى أجناس أدبية غير الشعر .

ديوان " المنمنمات "

لهذا الديوان عنوان جانبى هو " مختارات من قصار القصائد "، وهى قصائد كتبها عبد المنعم عواد يوسف خلال السنوات الأخيرة، وخاصة خلال حقبة التسعينيات من القرن الماضى . وهذا الديوان يدل على اهتمام هذا الشاعر بتجديد

قصيدته، وعدم التوقف عند مرحلة محددة . ويمكن تقسيم الديوان، من حيث الشكل إلى قسمين :

١- قصائد مكونة من مقاطع أو عدد من القصائد القصيرة ويبلغ عددها إحدى عشرة قصيدة، تتنوع عناوينها بين " تنويعات " أو" قصائد قصيرة " أو " صور " أو " رباعية همزية " أو " منمنمات شعرية " وقد يكون لها عنوان يضمها جميعاً أى يضم مقطوعاتها مثل " الحب .. والسلام "، أو " العزف على وتر واحد " .

٢- والنوع الثانى قصائد قائمة بذاتها ومعظمها قصير، وإن كان بعضها يطول ويتكون من مقاطع، وعددها أربع عشرة قصيدة .

وسوف نتوقف عند بعض القصائد من النوع الأول ثم ننتقل إلى النوع الثانى فى محاولة لاكتشاف خصائص الكتابة الشعرية عند عبد المنعم عواد يوسف فى هذه المرحلة الأخيرة من إنتاجه الشعرى .

تبدأ قصيدة " الحب .. والسلام " بالمقطع القصير التالى :

وحينما أغمضتُ عينيًا

أستقبل الموتا..

أتيتنى أنتا .

ثم يتلو ذلك مقطع أطول مكون من اثنى عشر بيتاً، يليه المقطع الثالث والأخير ويتكون من ستة وعشرين بيتاً . والقصيدة محكمة من حيث البناء، والأسلوب، والرؤية . وفيها تفاؤل ورغبة حارة فى الخروج من المأزق . وقد أخذت شكل القصة المبهمة، محسوبة الخطوات . فقد ظن أن الآتى الذى سوف ينقذه من ورطته هو الموت، فتهيأ له بإغماض عينيه، ولكنه فوجئ بأنه ليس الموت، وإنما هو كائن صبوح الوجه، يجتلى سمتاً، وصوته دافئ النبرات . وعندما دخل شاع الصحو وذاع العطر، ونبت الزهر فى الدهاليز وفى الحجرات ورداً ونسريناً . وقد مكث هذا الآتى عنده مثلما شاء، ورحل وقتما شاء، ولكن رحيله خلَّف وراءه البُرء بعد أن ملأت روحه البيت . وتعود القصة مرة أخرى إلى نقطة البداية، ومن ثم فإنها تأخذ بما نسميه فى النقد القصصى " البنية الدائرية " أى التى تنتهى بمثل ما بدأت، وكأنما انتهت لتبدأ من جديد . وبهذا تكون القصيدة قد استفادت من التقنية القصصية سواء فى البناء أو العرض أو المضمون أو الرؤية، وإن ظلت تحتفظ بموسيقاها القوية، وقوافيها الرنانة، ومقاطعها التى تأخذ شكل التوقيع

المحسوب . ثم هناك الإبهام والتحليق الشعرى وكل هذه سمات تمنح القصيدة أبعاداً شعرية متميزة . فهذا إذن نمط من الشعر يقدمه لنا عبد المنعم عواد فى هذا الديوان الجديد، وهو نمط يحمل تجارب سنوات طويلة قضاها الشاعر يواصل إنتاجه ويتابع ما يُستجد، وهذا هو الجديد الذى يأتى به الشاعر فى وقت تنوعت فيه صور القصائد سواء فى شعر التفعيلة أو فى قصيدة النثر أو حتى القصيدة العمودية، وهو جديد لا ينتسب إلا إلى صاحبه ولا يصدر إلا من منابعه . إنه تطور محسوب فى تجربة عبد المنعم عواد الشعرية يريد من خلاله أن يؤكد رسوخ قدميه فى الشعر التفعيلى، ورؤيته القائمة على أن الشعر حركة اتصال جمالية وإيقاعية بين الشاعر ومتلقيه .

وفى " قصائد قصيرة " يقدم نمطاً آخر من الشعر هو ما يُسمَّى حالياً بشعر الومضة . وهذه القصائد عددها ثلاث هى "الخــوف " و" الوهم " و" الموت ". ويحــسن أن ننقل إلى هنا القصيدة الأولى . تقول :

خوفى من خوفى،
يُسلمنى للخوفِ ،فأخافْ .
يا لُطف الألطافْ

ماذا يغنمُ إنسان خوّافْ ؟

إلا أن يقف كما وقف رجال عند الأعرافْ

لا هو دخل الجنةَ،

فاستمتع بنمير وقطافْ .

ولا هو دخل النارَ،

فلاقى ما روّعه عُمراً،

وأخافْ

فهذه القصيدة تبدو وكأنها تنويع على البيت المشهور :

إذا أنت لم تنفع فضُر فإنما

يكون الفتى كيما يضرُّ وينفعُ

وهى - كما قلت - من شعر الومضة الذى يلتقط معنى شارداً فيحوله إلى حكمة وجودية شعرية . وقد سبق أن درست هذا النمط من الشعر بشكل موسع فى دراسة لى عن ديوان " بستان عائشة " للشاعر عبد الوهاب البياتى (٦) ,الذى نأخذ منه القصيدة التالية :

وجهك فى المرآة وجهان

فلا تكذب

فإن الله يراك

في المرآة .

وشعر الومضة هذا انتشر في عقد الثمانينيات، وامتدت مساحته أكثر من ذلك حتى صدرت منه دواوين كاملة لبعض الشعراء من جيل الخمسينيات . وأعتقد أنه كان يمثل مخرجاً مهماً للأنعتاق من أسر الشعر التفعيلي الذي بدا في مرحلة من المراحل أنه ترهل ولم يعد قادراً على التعبير عن الحساسية الجديدة، خاصة وأن الحياة في كل أنحاء العالم كانت تشهد تغيرات هائلة على كل المستويات بما في ذلك الجوانب الاتصالية، ومن ثم رأى الشعراء أن هذه الثورة الاتصالية تحتاج إلى قصيدة من نوع جديد تتميز بالقصر، والتكثيف، والإيجاز، والوصول إلى الهدف من أقرب طريق . ولا شك أن لهذا الشعر أصولاً في ثقافات أُخرى، لكنه على أية حال كان يمثل نوعاً من الضرورة في شعرنا العربي المعاصر، ربما بوصفه مخرجاً جديداً - كما أسلفت - أو للكشف عن تجارب ذات عمق وجودي في فترة نحتاج فيها إلى كل ما يُعمِّق معرفتنا بالحياة حولنا بعد أن سادت السطحية، وتجذَّر الاستسهال، وتنامي الانحلال والتدهور . ويُلاحظ أن قصيدة " الخوف تهتم بالقافية اهتماماً خاصاً، بحيث وردت في نهاية معظم الأبيات،

وإن كان عدد التفعيلات مختلفاً من بيت لبيت .

ويُقدم لنا عبد المنعم عواد يوسف فى هذا الديوان نمطاً آخر من الشعر نمثل له بقصيدة " تنويعات على إيقاع الكامل " وهى ثلاث قصائد أو مقطوعات كل منها تحمل عنواناً، ونكتفى هنا بأقصرها وهى " النسر والبغاث "، تقول :

ولطول ما صحب البغاثَ النسْرُ صار من البغاثْ
نسى الشواهق والقممْ
واستمرأ العيش الذليل مع الزواحف والرممْ
واشتاق فى يوم إلى الأفق البعيدْ
فهوى تُجاه السفح منكسراً
وقد عجز الجناحْ
لا العزم طاوعه، ولا الجهد المتاحْ
فالأفقُ لا يرقى له غير النسورْ
أما البغاثْ
فمآله السفح الموطأ والجحورْ

والقصيدة كلها بتنويعاتها الثلاثة " الهزبر " و" الوديعة " و"النسر والبغاث " تبنى على مواقف معروفة ومشهورة إما فى تراث الإبداع الحيوانى أى المكتوب على لسان الحيوان أو عنه،

وإما فى التراث الشعرى . فالهزبر والنسر والبغاث تنويع على حكايتين من " كليلة ودمنة " وغيره من هذه الكتب التى تقدم حكمة من عالم الحيوان، أمَّا " الوديعة "فتنويع على بيت أحمد شوقى المعروف :

أتراها تناست اسمى لما

كثرت فى مرادها الأسماء

ولاشك أن المغزى واضح فى القصائد أو المقطوعات الثلاث، ففى الأولى والثالثة ندرك أن على الكبير أن يظل كبيراً وألا يهوى فى القاع مع الصغار مهما كانت المغريات . وعبد المنعم عواد بذلك يعبر عن واقع متردٍّ نعيشه لم يعد فيه كبير تقريباً لأن الجميع هووا إلى السفح بحثاً عن أى غنيمة . أما " الوديعة " فهى الأخرى تنحو هذا النحو وإن كان فى مجال آخر هو الحب .. فقد سبق أن أودعها قلبه فضيعته، وكان ينبغى له – أى لقلبه – أن يأخذ عظة ويبتعد عنها، ولكن حنينه إليها زاد فعاد إليها ليُصفع من جديد، و عندما سأله صاحبه لماذا تركتها مرة أُخرى وعدت قال له : وجدتنى أحيا غريباً عندها بين الألوف من القلوب . إنها قصيدة أو مقطوعة تحمل الدلالة التى رأيناها من قبل فى بيت أحمد شوقى، لكنها فى الوقت نفسه تحمل دلالة

أُخرى هـي الكبرياء والترفع عن السـقوط، وهي في هـذا المنحى تذكرني بأبيات مشهورة للشاعر الدكتور إبراهيم ناجي تقول :

و حبيـــب كان دنيـــا أملى

حبه المحـراب والكعبة بيته

من مشى يوماً على الورد له

فطريقى كان شوكاً ومشـــيته

من ســـقى يوما بماءٍ ظـامئاً

فأنـا من قـــدح العمر ســـقيته

خفـق القلـب له مختلجـــاً

خفقه المصباح إذ ينضب زيته

قد ســـلانى فتنكـــــرت له

و طوى صفحة حبى فطـويته

والفـرق واضح - لاشك - بين هـذه الأبيـات الرومـانسـيـة والأبيات الحديثة، وهـو ليس فرقاً فى القيمـة، لأن القيمة عادة تخضع للذائقة ولمعايير أُخرى بعضـها ذاتى وبعضـها موضوعى، والذاتية على أية حال ليست عيباً كما كان يُقال لنا فى عقود سـابقـة، لأن المذاهب النقـدية الحـديثـة أثبـتت أن الذاتيـة، أو مـا يُسمى أحياناً بالتحيز، يمكن أن تكون قيمة إيجابية (٧) . المهم

أن ثمة فروقاً جوهرية بين أبيات ناجى المذكورة وأبيات عبد المنعم عواد فى التنويعات تتمثل فى لجوء الأخير إلى أسلوب الحكاية وخاصة هذه الحكاية الخرافية عن الحيوان أو عن القلب الذى تحول إلى كائن عاقل ينتقل ويحاور . نجد أيضاً الحس الدرامى وهى خاصية من خصائص الشعر الحديث، إضافة إلى الإرتكاز على التفعيلة بوصفها الأساس الذى يبنى عليه الشاعر أبياته، و من ثم تختلف طولاً وقصراً، وإن كان عبد المنعم كعادته دائماً يولى القافية أهمية خاصة، لتمارس دورها الفعال فى موسيقى القصيدة .

وفى قصيدة " منمنمات شعرية " وهى مهداة إلى سعد الله ونوس، نجد خمس مقطوعات مرقمة وبدون عناوين نأخذ منها المقطع الخامس الذى يقول :

لمن كان يبعث النهر أنَّاته فى الهزيع الأخير ..
إذا كان من حوله أخلدوا للنعاس ؟ !
وناموا بأحضان زوجاتهم هانئينْ
لمن يبعث النهر أنَّاته فى الهزيع الأخير ..
وليس هناك من يستجيب لهذا الأنينْ ؟!

ويُلاحظ أن المقطوعات الخمس ترد فى بحور ثلاثة مختلفة

هى المتقارب، والمتدارك، والكامل مع إعطاء الشاعر لنفسه حرية كاملة فى استخدام الزحافات والعلل، أى أن الإيقاع هو الأساس بصرف النظر عن البحر وعن القواعد العروضية، فضلاً عن الاهتمام بالقافية، وهى سمة يتميز بها هذا الديوان، وإن كانت القافية – كما أسلفت – تأتى فى إطار استخدام التفعيلة بحرية مطلقة من حيث عدد التفعيلات فى كل بيت . والقصيدة بالفعل منمنمات شعرية، من حيث ما تشتمل عليه من خطوط متقاربة قصار سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون فالشكل فى الأبيات السابقة متكرر كما هو واضح، والمضمون فكرة بسيطة متكررة أيضاً ' وقد رجعت إلى مادة "نمنم " فى المعجم الوجيز لمجمع اللغة العربية فوجدت الآتى : نمنم الشئ نقشه وزخرفه . يُقال نمنم كتابه . والمنمنم المزخرف المرقش . والنمنم (بكسر النون الثانية) الأثر تتركه الريح على التراب واحدته نمنِمه (بكسر النونين) . والنمنمة (بفتح النونين) خطوط متقاربة قصار، انتهى . يحسن أن نأخذ منمنمة أخرى هى التى تحمل رقم ٤، تقول :

بات المطربُ يشدو طول الليل

وسائر من بالحفل ينامْ

لما استيقظ من بالحفل لكى يستمعوا ..

وجدوا أن المطرب نامْ .

فهذه أيضاً منمنمة بسيطة جداً تصلح للزخرفة أو للنقش فى كتاب . إنه نوع جديد من الشعر يحاول عند المنعم عواد يوسف أن يغرسه فى الذائقة العربية الجديدة . وأنا أعتقد أنه نسيج وحده فى هذا النمط من الشعر . ولعلنا بهذه النماذج التى قدمناها من القصائد / المقطوعات نكون قد وفَّينا الشاعر حقه، أو على الأقل ألقينا بعض الضوء على هذا الشعر وما يتضمن من خصائص تميزه وتحفر له مكاناً ضمن الشعرية العربية المعاصرة .

ننتقل الآن إلى القصائد المفردة، وقد قلنا من قبل إنها أربع عشرة قصيدة تدور حول موضوعات مختلفة مثل انتفاضة الحجارة وعنوان هذه القصيدة " بشارة "، والتخلى، والأنامل .. وإيقاع الزمن، وغيرها، وكلها على أية حال تبدو مثل لقطة سريعة ذات مغزى إيحائى أو مباشر . من النوع الأول قصيدة " حدث عند بوابة المطار "، والقصيدة حقيقة لا يمكن اقتطاع أى جزء منها لأنها قطعة متكاملة، أو دفقة شعورية واحدة، ولهذا يحسُن أن ننقلها إلى هنا كاملة ويمكن أن نكتفى بها للوقوف

على هذا العالم الشعرى شديد الخصوصية الذى يقدمه عبد المنعم عواد يوسف فى هذا الديوان . تقول :

عند بوابة بالمطار الكبيرْ
قلا لى واحد من صغار العسس
لم يكن حاملاً عطر هذا الوطنْ
– انتظرْ برهة
فتشوا سائر الأمتعةْ
لم يكن فى يدى غير بعض الكتبْ :
دفتر من غزلْ،
قصة عن شهيد غريبْ
وحبوب صغيرة
لغذاء الطيورْ
مرَّ عام علىَّ
وأنا أنتظر
مر عام جديدْ
وأنا أنتظر
مر عام قديم
وأنا أنتظر

فمتى تسمحونْ

يا صغار العسسْ

بدخول الوطن ؟

فالقصيدة، كما هو واضح، عبارة عن حكاية، وهى حكاية واقعية، لكنها تتحول إلى حكاية أسطورية ليُصبح مغزاها أقوى وأعمق وأشد تأثيراً . إنها قصتنا مع هؤلاء العسس، الذى لا يحملون عطر هذا الوطن ولكنهم يتحكمون فيه، لدرجة أنهم لمجرد أن وجدوا معه بعض الكتب " لطعوه " ثلاثة أعوام كاملة، وهو ينتظر أن يسمحوا له بدخول هذا الوطن الذى هو وطنه قبل أن يكون وطنهم . القصيدة، إذن، عند عبد المنعم عواد يوسف تحولت إلى حكاية واقعية أو واقعية / خرافية، وإلى لقطة قوية الدلالة وواضحة المغزى . وعلى الرغم من اختلاف المضمون بين كل قصيدة وأُخرى إلا أن هذه الخاصية صارت سمة عامة فى كل الديوان، وهى حكاية تستخدم عناصر أُخرى أو توظفها مثل اللقطة، والتوسل باللغة الموقعة المقفاة فى أغلب الأحيان، والتى تميل إلى تسكين الروى، وإنضاج الفكرة بحيث تتوجه مباشرة نحو الهدف، واقتناص الموقف الدال وغير ذلك . وقد لجأ عبد المنعم عواد فى إحدى القصائد إلى لغة درامية حوارية وهى

قصيدة " أنا وشيخى " التى تحمل عنواناً جانبياً هو " محاورات غير فلسفية " والقصيدة مكونة من سبعة مقاطع مرقمة وبدون عناوين . ونفضل أن نأخذ منها المقطعين الأول والثانى . تقول :

-١-

سألت سيدى :

– هل منتهى الحياة مبتداها ؟

أجابنى :

– بل مبتدى الحياة منتهاها ..

ضحكت

وفى الضلوع تورق الجراح

فلم أكن أعلم أن سيدى يجيد صنعة المزاح .

-٢-

سألت سيدى :

– أما لديك حكمة جديدة ؟

أجابنى :

– وحكمة العام الذى مضى !

ألم تكن جديدة ؟

أجبته :

- كانت كذلك يومها ..

لكن عاماً ينقضى يخلق منا ما قشب

أجابنى :

- قديم يومنا جديد أمس

ولا تضيع جدة الكلام

لمحت نجمة تمزق الظلام

هتفت :

شكراً سيدى المجيد ..

فقد أجبتنى لما أريد .

فهذه قصيدة تجمع بين الفلسفة والتصوف والتحليق الشعرى والحوار الدرامى . وهى نوع من التغلغل فى معانى الحياة، واستبطان الذات، وتقديم رؤية شعرية متعمقة للناس، والحياة، وصنوف الزمان . وبمقدار ما تتعمق فى الحوار الدرامى بمقدار ما تقف على تخوم الحكى، ومن ثم يمكن اعتبارها مسراوية أو قصة حوارية فلسفية . وهكذا تتنوع أساليب ومضامين عبد النعم عواد يوسف فى هذا الديوان .

الهوامش

١- انظر تحليلاً مفصلاً لهاتين القصيدتين يستخرج ما فيهما من عناصر حديثة على الرغم من أن قصيدة " الرحلة " موزونة مقفاة، وذلك فى دراستنا " صلاح عبد الصبور : بداياته وموقعه فى ريادة الشعر الحديث "

٢- انظر بعض التفصيل لهذه النظرية فى كتابنا " الخطاب والقارئ - نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة "، كتاب الرياض، يونيو ١٩٩٦ م، ص ١٨ .

٣- نقلاً عن محمد حمزة العزونى من كتابه " مقاطع مبتورة من يوميات لم تُكتب بعد "، كتاب غزل، إقليم غرب ووسط الدلتا بالهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو، 2001، ص ١٣٨ .

٤- نقلنا هذه الأبيات من المختارات التى أعدها الدكتور حامد طاهر ونشرتها مكتبة الآداب ضمن سلسلة " شاعر ومختارات " وهذا هو العدد رقم ٢ للشاعر صالح الشرنوبى، القاهرة، 1999م .

٥- انظر المجلد الأول من الأعمال الكاملة للشاعر عبد المنعم يوسف، ويضم دواوين : هكذا غنى السندباد، بينى وبين البحر، لكم نيلكم ولى نيل، وكما يموت الناس مات، أغنيات طائر غريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، . 1999

٦- نشرت هذه الدراسة فى كتابى " عبد الوهاب البياتى فى إسبانيا "، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، . 1992

٧- ناقش الناقد الفيلسوف هانز - جورج جادامر هذه المسألة بشكل موسع فى كتابه " الحقيقة والمنهج " الصادر عام ١٩٦٠ م .

ديوان " رماد الأسئلة الخضراء "
للشاعر محمد إبراهيم أبو سنّة

صدر هذا الديوان عن " دار الشروق " بالقاهرة فى أوائل عام ١٩٩٠، وهو الديوان الثامن للشاعر محمد إبراهيم أبو سنَّة الذى أخذت دواوينه الشعرية تتوالى منذ أن أصدر ديوانه الأول " قلبى وغازلة الثوب الأزرق " عام ١٩٦٥, والدارس لهذه الدواوين على مهل يتأكد له أن هذا الشاعر ليس ممن يلقون الشعر جزافاً وإنما هو صاحب خطة مدروسة، وصاحب رؤية متنامية تتطور باستمرار . فهو فى هذا الديوان الأخير غيره فى الديوان السابق، وهلم جرا، وإن كانت رؤاه تصب فى مجرى واحد هو شعر الحداثة بتياراته المتصاعدة المتنامية .

والشاعر محمد إبراهيم أبو سنَّة يتميز بحسن اختياره لعناوين كتبه الشعرية، وهى عناوين تتراسل تراسلاً حميماً مع التجارب الفنية المبثوثة فى كل ديوان . ولنتأمل بعض هذه العناوين لنرى كيف أنها هى الأخرى تصنع صوراً شعرية على مثال تلك الصور الأخرى الكثيرة التى نعثر عليها فى القصائد .

فلدينا ديوان " حديقة الشتاء "، و" الصراخ فى الآبار القديمة "، و " أجراس المساء "، و" تأملات فى المدن الحجرية "... إلخ، وكل عنوان من هذه العناوين عبارة عن صورة شعرية ذات أبعاد ودلالات خاصة تختلف بين كل ديوان وآخر . وعلى سبيل المثال فإن إضافة الحديقة إلى الشتاء يضعنا فى حقل دلالى يختلف اختلافاً بيِّناً عن الحقل الدلالى الذى ينطوى عليه عنوان "الصراخ فى الآبار القديمة " أو تأملات فى المدن الحجرية " .

والعنوان الذى نحن بصدده الآن " رماد الأسئلة الخضراء " له هو الآخر جوه المختلف تماماً عن أجواء العناوين السابقة، وبالتالى عن أجواء القصائد نفسها . والمقارنة الأولية بين هذا العنوان وبين العناوين السابقة، وإن كانت تقوم على صورة شعرية إلا أنها صورة بسيطة أو بتعبير آخر قريبة من المفهوم الاستعارى للواقع، بمعنى أننا أمام حديقة للشتاء تعكس معانى الجدب والخواء والإقفار، أو أمام " صراخ فى الآبار القديمة " يدل على العبث واللاجدوى، أو أمام " أجراس المساء " التى تنذر بالخطر، أو " تأملات فى المدن الحجرية " التى لا حياة لها، وهيهات أن تسمع لصراخ الشاعر أو إنذاراته، وحتى فى الديوانين السابقين على هذا وهما البحر موعدنا، و"مرايا

النهار البعيد " نجد العنوان يعكس معنى من المعانى المرتبطة بصورة من صور التعامل مع الواقع . أمَّا العنوان الأخير " رماد الأسئلة الخضراء " فيشتمل على مجموعة من الخصائص من أهمها أنه يقوم على صورة مركبة تنطوى على كثير من التعقيد : فهذه ثلاث كلمات، الأسئلة الموصوفة بأنها خضراء، ثم إضافة الرماد إلى هذه الأسئلة . فهناك أولاً تناقض صارخ بين الرماد وبين الخضرة، أو قل إن الرماد هو الحصاد المتخلف عن الخضرة بعد أن جفت ويبست، ثم إن الرماد ينسب إليه اللون الرمادى الذى يدل على الجمود والسأم والجدب وضياع الآمال . وإضافة الرماد إلى الأسئلة الخضراء تنطوى على جدلية هامة هى جدلية الموت والحياة، وإن كان تقديم الرماد على الأسئلة الخضراء أو إضافته إليها يدل على أن شاعرنا صاحب رؤية حزينة تتغلغل فى كل دواوينه أو قل تؤكدها ما تنطوى عليه قصائد هذا الديوان من رؤى حزينة، وكذلك الدواوين السابقة التى تدل على أن شاعرنا محمد إبراهيم أبو سنَّة هو أكثر الشعراء عزفاً على الناى الحزين فى شعرنا العربى المعاصر، مما جعل الكثيرين من النقاد يقعون فى أحبولة أنه شاعر رومانسى انطلاقاً من الصلة الكبيرة التى تجمع بين طابع

الحزن وبين النزعة الرومانسية .

كما أن هذا العنوان يُبرز لنا مجموعة من الخصائص التى يبدو أنها بدأت تلعب دوراً كبيراً فى صياغة القصيدة عند محمد إبراهيم أبو سنَّة مثل التفكيك، وتبديد العادى والمألوف، والتحطيم والتفتيت، والإغراب، وإحداث الصدمات، والاعتماد على عنصرى المفاجأة والدهشة، وبناء الصورة على التصورات والمفهومات السالبة . وهى خصائص لا تخلو منها دواوينه السابقة، لكن من الواضح أنه بدأ يمارسها بوعى أكبر فى هذا الديوان، الذى يحاول تقديم رؤية ميتافيزيقية للواقع على نحو ما نقرأ فى هذه الأبيات من قصيدة " النسور " :

النسور الطليقة فى الأفق

تعرف مصرعها ..

.. والعيون التى تترصدها

والنصال التى تتعاقب خلف النصال

ثم إن هذا العنوان يعكس ولع محمد أبو سنَّة بالمستحيلات، فوصف الأسئلة بالخضراء وإضافة الرماد إليها، فيه تعلق بالمستحيل ويأس من الوصول إليه فى آن . وقد سبق أن عرض لنا الشاعر وصفاً لهذه الحالة فى قصيدة " أغنية حب " من

ديوان " أجراس المساء " (ص ٢٤٣ من الأعمال الكاملة) التى بدأها بالأبيات التالية :-

يقول لى الناس : إنك تعشق وهماً ...
وتُدمن نوعاً رديئاً من الحلم بالمستحيلات
... فى أمسيات الخريف

بل إن الشاعر يدعونا فى ديوان "البحر موعدنا"(ص ١١٠) إلى أن نمارس المستحيل فيقول : " مارسوا المستحيل .. إلخ " . وفى الإهداء يقابلنا أول ما نقابل الرحيل، عندما يهدى الشاعر ديوانه إلى " السحابة الجميلة / التى رحلت / وما تزال تمطر فى قلبى " . وهذا المفتتح يمثل مفتاحاً من مفاتيح عالم محمد أبو سنَّة الشعرى، فهو يشير دائماً إلى ماضٍ جميل رحل، ولم يعد له وجود مادى فى الحاضر، وإن كان له وجود روحى يتمثل فى أنه مازال يصب أو يُمطر فى قلبه وفى وجدانه . فالزمان عند محمد أبو سنَّة دائم الاختلاف، دائم الرحيل، والشاعر معه يختلف، وترحل عنه سحاباته . وقد صور لنا الشاعر هذه الحالة أيضاً فى قصيدة جميلة من ديوان " مرايا النهار البعيد " هى قصيدة " علاقة " (ص ١٣) قال فى مطلعها :

يلائمنى الآن شكل الرحيل

كما صورها في قصيدة تحت عنوان " أحزان سحابة لا تريد أن تمطر " من ديوان " تأملات في المدن الحجرية " (ص ١٤٦ من الأعمال الكاملة) . ولكن إذا كانت السحابة في ذلك الديوان الذي صدر عام ١٩٧٩ لا تريد أن تمطر، أي أنها كانت قائمة وعصية في الوقت نفسه، فإنها في هذا الديوان الأخير قد رحلت، ولم تعد تمطر إلا في قلبه . وهذا يعني أن الشاعر محمد أبو سنَّة قد بدأ في السنوات الأخيرة يتجه أكثر نحو استبطان الذات والغوص في أعماق النفس الموحشة المضطربة .

ظاهرة جديدة :

وفي هذا الديوان نتوقف أمام ظاهرة جديدة في شعر أبي سنَّة، وربما في الشعر العربي كله، وهي تقديم كل قصيدة بعدد من الأبيات تبدأ من بيتين إلى ستة أبيات، ومعظمها ثلاثة أو أربعة . وهي مأخوذة من صلب القصيدة . أما كيف اختار الشاعر هذه الأبيات كمدخل لقصيدته فهو سؤال نطرحه على أنفسنا ونحاول أن نجيب عليه من خلال تحليلنا للقصيدة الأولى " أسئلة خضراء " . فهذه القصيدة تأتي على شكل حكاية

بطلتها حسناء نفرت كغزالة، وإن كان الشاعر لا يدرى لها كنها، ولهذا يتساءل فى نهاية كل مقطع أو كل كتلة من الأبيات، إن صح هذا التعبير، :من هذى الحسناء ؟ . وهذه الحسناء التى لا يدرى لها كنها قد بدَّلت حياته تبديلاً كاملاً حتى لقد تنهدت الأشجار، و تبدلت الأنهار، وتكلمت الأشياء ... إلخ، ورفعت الشاعر من مقبرة السنوات العارية الجدباء (وهى السنوات الحاضرة) ليهب ربيع مشتعل بصفاء يديها، وحرائق خديها، وجنون الصدر المنفعل، وجبهتها الشمَّاء . ثم إن هذه الحسناء قد اقتلعت الأسئلة الخضراء (وهى كما ذكرنا صنو المستحيل) وألقتها حطباً فى شفق يتناهى عند حدود الليل السوداء . ولكن المفاجأة الأليمة تمثلت فى مرور عربات الحزن الشقراء، التى أعطت لشتاء الأيام غنيمتها أى أعادت الوضع إلى ما كان، وقضت على أمل السعادة الذى خامر الشاعر عند ظهور هذه الحسناء غير المحددة الهوية . وبهذا نصل إلى مفتاح القصيدة وهو هذه الأبيات التى جعلها الشاعر، بالفعل، مدخلاً لها، وهى :

ويظل دخان يتصاعد ...

... من شرفات القلب

عويلاً أعمى

... يبتهل إلى سحب عمياء

وفى النهاية يظل السؤال المتكرر : من هذى الحسناء . وبهذا ندرك أن الشاعر محمد إبراهيم أبو سنَّة أراد فى هذا الديوان أن يقدم مفاتيح القصائد لمن يريد أن يقف على العناصر الإبداعية التى يتشكل منها عالمه الشعرى . إنه يريد أن يقول للقارئ، أى قارئ، هاك مفتاح القصيدة فتوقف عنده قليلاً فى البداية .

ولن نتتبع مفاتيح كل القصائد فى الديوان، وإنما سوف نكتفى بمثال آخر هو القصيدة الثانية " رحيل " التى يتمثل مفتاحها فى هذين البيتين :

مناديل تمطر فيها

العيون ثمار الأسى الناضجة

ونحن نلتقى فى هذه القصيدة، القصيرة نسبياً، بشراع وحيد، هو شراع الشاعر بالطبع، وقلب هو قلبه أيضاً، وكل منهما - أى الشراع والقلب - أصبحت له مهمة محددة : فالشراع يحاول النجاة مما فعلته الأظافر فى اللجة الهائجة، والقلب ينتظر الشتاء الذى قد يجئ من البحر . والشتاء عند محمد أبو سنَّة يتحقق فى جملة من الإسنادات، ومن ثم

يختلف معناه من مكان إلى آخر، فهو فى القصيدة السابقة " اسئلة خضراء " رمز للصحراء والجدب والجفاء " كى تعطى لشتاء الأيام غنيمتها "، وهو مضاف إلى الأيام أو مسند إليها بالمعنى الحديث للإسناد كما عرضه جان كوهين فى كتابه " بنية اللغة الشعرية "، وهو فى هذه القصيدة متصل بالبحر، ولهذا صار رمزاً للخصب والنماء، ومن ثم أصبح القلب يتلفت بين خرائبه وينتظره فلعله يغير من واقعه . ولكن مفتاح القصيدة يأتى دائماً ليمثل النهاية أو النتيجة التى صار غليها الفعل الشعرى، وبالتالى الأثر الواقعى الذى تمثله . فقد غدونا أمام مناديل تمطر فيها العيون ثمار الأسى الناضجة، أى أن الأسى أصبح هو سيد الموقف فى بلاد تغادر شطآنها فى نشيد حزين يغالب أشجانه اللاعجة .

قصائد الأسى

وسوف نمضى مع القصائد لنكتشف أن الأسى هو الجو العام الذى يسيطر على الديوان، أو قل إنه النغمة الحزينة التى تُطل من معظم القصائد على نحو ما نقرأ فى قصيدة " خريفية " (ص ١٨) . وكما هو الحال فى عالم أبو سنَّة الشعرى سوف

نجد مقابلة أسية بين السنوات الفائتة الجميلة والسنوات الحاضرة . يقول عن النساء اللواتى تأملن أعضاءهن : " يناشدن خمر الليالى القديمة كأساً "، و يتساءل : " لماذا الأسى فى خريف المغيب / يبلل صوت الأغانى القديمة / بالأوجه العابرة " . ثم إننا نجد أيضاً قلباً توّاقاً للحب، هو قلب الشاعر، يباغته الأسى :

لماذا الأسى فى خريف المغيب

يباغت هذا النداء الأخير ...

من القلب للحب

والمقابلة بين الماضى الجميل وبين الحاضر الأليم هى القاسم المشترك الأعظم فى كل القصائد تقريباً . وهذه المقابلة تمثل لازمة من اللوازم الشائعة عند محمد أبو سنَّة، وهى جزء من عملية ارتباط الحاضر بالماضى أو العكس . يقول الشاعر فى حوار بمجلة القاهرة (عدد ١٥ مايو ١٩٨٨، ص ٨٩) : " فى كل مرحلة م مراحل حياتى أكتشف أننى أعيد شريط هذه الذكريات . ولكننى أشحن وجدانى مرة جديدة بمرئيات هذا العالم الذى انقضى، ويؤسفنى أن أقول إنه انقضى ظاهرياً، لكنه بداخلى مازال . أنا أتمتع بذاكرة قوية جداً، وأنا من ذلك

النوع الذى لا يحب أن يخسر شيئاً، حتى الألم لا أحب أن أخسره . فأنا أحفظ الماضى بتفاصيله وتراكماته، ولكن على ألا يكون عبئاً على الحاضر ولا قيداً على المستقبل " .

وعندما نبحث عن هذه المقابلة فى القصائد سوف نتوقف عند قصيدتين، على سبيل المثال، وهما " وأدعو الذى لا يجيب " (ص ٣٨)، و"على حجر فى الجحيم " (ص ٤٤) . يقول لنا الشاعر فى الأولى : " ليس لى من جليس/ سوى الذكريات/ تشيخ على حجر/ هذا الزمان الكئيب " والقصيدة الثانى يختمها بقوله : " نشعل هذا الجحيم / ونبقى نحدق فى اللانهاية/ نبكى رحيل الغمام / القديم " . والقصيدتان أيضاً تكاد تنثال منهما الدموع حسرة على ما صرنا إليه . ولهذا فإن الشاعر فى قصيدة " أدعو الذى لا يجيب " يحاول أن يسد الثقوب ببعض النجوم التى قد يعثر عليها فى ليله الطويل الموحش، وفى القصيدة الأخرى يعلن فى الأبيات التى اختارها مفتاحاً للقصيدة :

وها نحن نصرخ .....
مثل المجانين فى تيه
هذا الفراغ العقيم

وخسران رهان الحياة مرتبط بحزن موحش " موحش حزننا / مثل صخر القطيعة " وبفراغ عقيم " مثل الفراغ الذى / يتخلف بعد رحيل الأحبة /مثل انهمار الخطوب " . والحزن فى عالم محمد إبراهيم أبو سنَّة مرتبط بالعذاب الذى يمثل ثانى جذرين يقوم عليهما الإبداع فى نظره، وهما المتعة والعذاب . يقول فى الحوار المذكور بمجلة القاهرة : " أعتقد أن الإبداع يقوم على جذرين هما المتعة والعذاب، لا العذاب وحده . ولكن، لأن المتعة لا تحرض، المتعة تكتفى، المتعة أنانية ذاتية خاصة، لهذا فإن الشاعر ليس فى حاجة ملحة للتعبير عن المتعة، الشاعر فى حاجة ملحة للتعبير عن الألم، لأن الألم نوع أشبه بالمرض وو المريض فى حاجة إلى طبيب، ولكن المعافى السعيد ليس فى حاجة إلى طبيب، لهذا يكثر التعبير عن الألم، ولا يكثر التعبير عن المتعة " .

والشاعر محمد أبو سنَّة، مثل كل الكتَّاب والشعراء والمثقفين فى هذاالزمان، يحس بأننا نصرخ مثل المجانين فى تيه الفراغ العقيم الذى نعيش فيه، وبأن الزمان لم يعد زمان ثقافة أو شعر أو أدب على نحو ما أوضح ذلك فى قصيدته المشهورة " مرايا الزمان " من ديوان " البحر موعدنا " التى بدأها أيضاً بقوله :

حالك كالمرايا التى تعكس

الليل . حالك يا زمان التعاسة

كل ما فيك كاذب ومهين

وممعن فى الخساسة

خاب سعى العشاق فيك وخابت

نبوءاتنا والأمانى المداسة .

فـهذا إذن هو زمـان الخواء الفكرى والروحى، المكانة الأولى فيه لم تعد لرجال العلم والثقافة والأدب مثلما كان الحال أيام لطفى السيد ومحمد حسين هيكل والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهم، وإنما صارت الريادة من نصيب آخرين يصنعهم جهاز التلفاز صنعاً فى مسلسلاته الهابطة التى لا تقيم حياة ولا تقوِّم اعوجاجاً، ولا تقدم حلولاً لمشاكلنا المتراكمة التى جعلت الشاعر يعلن فى هذا الديوان أننا قد خسرنا رهان الحياة بالفعل، وأن ما نفعله حالياً هو مجرد الصراخ مثل صراخ المجانين فى تيه عقيم . أى أن صراخنا قد بلغ مرحلة اليأس الكامل، ولم يعد صراخاً ينطوى على بعض الأمل مثلما كان الحال فى مرحلة سابقة عندما كنا نصرخ فى الآبار القديمة . إننا الآن نصرخ فى فراغ أو تيه عقيم . وإذا

كنا نحن المثقفين نصرخ فإن صراخنا صار يتم بأدوات تساعد على تكريس جو الفراغ والعبث واللاجدوى، لأن الناس لن يستطيعوا، مهما تسلَّحوا بكل الأسلحة أن يفهموا الخطاب الأدبى الذى يرسله المثقفون إليهم فى هذه الأيام . وبهذا بات المتلقى نهباً لخطابين البون بينهما متسع كل الاتساع، أولهما خطاب سطحى تافه إلى أقصى حد، والثانى خطاب متعال إلى أقصى حد أيضاً . ولما كان الخطاب الثانى مستحيل الوصول إلى جمهرة المتلقين بكل المعايير، فقد سقط الجمهور فى دائرة التسطيح والسهولة .

ولعل أول من نبه إلى هذا الخواء الروحى من شعرائنا المحدثين هو الشاعر العراقى بدر شاكر السيَّاب، فى قصيدته التى تبدأ هكذا :

تموز يموت على الأفق
وتغور دماه مع الشفق
فى الليل المعتم والظلماء
نقالة إسعاف سوداء
وكأن الليل قطيع نساء
كحل وعباءات سود

الليل خواء

الليل طريق مسدود

ثم يمضي السياب فيمثل لهذا الخواء، تمثيلاً شعرياً، بالأحاديث التافهة التى تدور بين الناس، وخاصة النساء، وكيف جعلت من الليل طريقاً مسدوداً .

وإذا توقفنا قليلاً عند قصيدة " على حجر فى الجحيم " نجد أن الشاعر بعد أن قدم لنا المفتتح الذى يؤكد أننا خسرنا رهان الحياة، رسم لوحة لهذه الخسارة الفادحة، وهى لوحة شعرية بكل المقاييس تحلق فى الفضاء الوجودى والكونى الفسيح . فالأشياء تفجر فى الشاعر والناس ينابيع سوداء، وهذه الينابيع عبارة عن أعاصير تشحذ أسنانها فى مرايا الليالى التى تجلس القرفصاء على حجر فى الجحيم، والغمام القديم راحل فى السديم، وهذا الغمام القديم صنو الخصب والنماء على نحو ما هو معروف فى عالم أبى سنّة الشعرى، لكنه الآن قد رحل فى السديم، وتركنا وحدنا فى خنادق هذا المساء الأليم . وبهذا يصنع الشاعر عالمه الذى يمور بالأسى والحزن على عالم قديم جميل تولّى ووضع آنى لا يحمل إلا الجدب والقفر والضياع، ومن ثم لم يعد غريباً أن نخسر رهان الحياة .

وتحاصر الظلمة الشاعر حصاراً لا فكاك منه فى قصيدة " حصار " (ص ٥٠) التى يقدمها لنا فى شكل حكاية أو قصة قصيرة، بأسلوب سردى على طريقة الغائب أو الشخص الثالث " تأمل – أخرج – خطَّ – حاول ... إلخ "، ومن بين ما فعل أنه تأمَّل كل الحظوظ التى لم تكن عادلة، ولم يجد من حصاد السنين إلا الرماد " تلفت، لا شىء إلا الرماد " . وكما رأينا فى القصائد الأخرى وفى عنوان الديوان فإن الرماد هو الحصاد الأكبر الذى خرج به الشاعر من كل سنوات عمره السابقة، والرماد – كما أسلفنا – رمز للجدب والخواء واللاجدوى، ثم هو أيضاً رمز للمتبقى من الجرى وراء المستحيل . وتنتهى القصيدة ببيتين فى غاية التشاؤم، هما :

تخاذل . كل الذى حوله ظلمة

وكل الذى يُرتجى ظلمة مقبلة

والحق أن الرؤية السائدة فى هذا الديوان رؤية متشائمة لا نكاد نلمح فيها بصيصاً من أمل، فالقلب إذا رف بالحب حاصرته الأنواء، والشاعر إذا وثق بشىء خانه، والزمن الماضى الجميل ولَّى ولم يتخلف عنه إلا الرماد . حتى القصيدة المهداة إلى الدكتور لويس عوض وهى تحت عنوان " بقايا أساطير "

نقرأ فى أولها هذه الأبيات :

هو الآن ذكرى

تلح على الياسمين

تلح على طائر غامض

لا يمل الرفيف الحزين

وهذا الطائر الغامض ما هو إلا قناع للشاعر نفسه . والدكتور لويس عوض أيضاً صار عند الشاعر محمد أبو سنَّة نموذجاً لهذه الثنائية الموصوفة بإلحاح فى كل قصائد الديوان وهى الماضى الجميل والحاضر الحزين . فالدكتور عوض " الآن ذكرى / ولكنه حين جاء إلى قريتى / أنار الدروب ... إلخ " وأغلب الظن عندى أن الدكتور عوض فى هذه القصيدة هو قناع للشاعر أيضاً، يوضح لنا من خلاله مغانى طفولته وخصوبتها فى مقابل الجدب الذى يعيشه هذه الأيام

هو الآن ذكرى

بقايا أساطير تبكى عليها الرياح

ومازال منها

على شفة الأرض

" لحن "

وفى قصيدة " النسور " (ص ٦٦) يقيم الشاعر مقابلة بين شيئين هما النسور وهو رمز لأصحاب الهمم العالية، والمهام الكبرى، وبين الأرانب التى لا تفعل شيئاً إلا أن تقفز، وتقبع فى انتظار المصير المدجج بالموت، و تأكل أعشابها بالفرار إلى الجحر، وتزحف بالخوف بين الظلال . أمَّا النسور فإنها ترصد موقعها فى أعالى الجبال، وتسدد نظرتها للمُحال، وتتعالى تُحلق مثل الشموس التى أفلتت من مداراتها . وبالرغم من هذا العلو وهذا التسامى وهذا التحليق المتعالى فى سبحات الكون والوجود فإنها تعرف مصرعها / والعيون التى تترصدها / والنصال التى تتعاقب / خلف النصال . أى أنها بالرغم من شموخها وعظمتها لا تسلم من الأذى . وكما نلاحظ فإن نغمة الحزن والتشاؤم فى هذه القصيدة قد توارت إلى حدٍ كبير كى تفسح المجال لإحساس آخر هو الإحساس بالشموخ والعظمة الذى يجب أن يعلو على كل حزن وأن يتخطى كل الصعاب والعقبات التى تعترض الطريق .

ويعود الشاعر إلى حزنه المقيم فى قصيدة "جسور من الدمع" (ص ٩٢) ومن الافتتاحية أيضاً نُدرك مفتاح القصيدة، حيث

نقرأ :

سراب يهدهد

هذى الأمانى المضيئة

فى الليل يطلق فيها

هوى المستحيل

والمستحيل عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنَّة مرتبط بالوهم والخداع والحزن أو قل إنه هو نفسه السراب، أى أن الشاعر ينطلق من سراب كى يعود إلى سراب . وفى هذه القصيدة أيضاً نعثر على الثنائية الخاصة بعالم شاعرنا وهى المقابلة بين القديم الجميل والحاضر الحزين أو المستحيل . نقرأ ذلك فى الأبيات التالية :

وطفل يناشد ..

.. وهم الظلال الخفية ..

.. بعض الحنان القديم

فتصطك أسنانه ...

فى اغتراب المدى ...

وتنتهى القصيدة بالجسور التى تسير إلى الغيب، وتحمل كل الفصول، إلى حزنها المحتضر، وتمد إلى الأمس بعض الغصون،

والليوم بعض العيون وتهوى إلى المنحدر . وهى النهاية المنطقية لكل هذه المقدمات الحزينة .

قصائد الفرح

على أننا لن نعدم فى الديوان عدداً غير قليل من القصائد التى تظهر فيها نغمة الفرح واضحة، وهى بالتحديد قصائد " عـاشـقـان " و" لحنان فى ليل أزرق " و" ليت قلبى اهتـدى " و"وحدنا والمغول " و" قناع " و" جـذور " . والقصيدتان الأولى والثانية من هذه القصائد لهما وضع خاص لأنهما تنطويان على تجديد عميق فى الشكل والمضمون، فقصيدة " عاشقان " تمثل عملية لقاء حميمة بين شخصين تقابلا، والتقابل هنا قد يكون بمعنى اللقاء أو بمعنى الضدية، وكلا المعنيين يُضفيان على الأبيات كثيراً من العمق، و ينقلاننا من البنية السطحية البادية السهولة إلى البينة العميقة التى تبحث عن دلالات خارج السياق الظاهر للعبارة . وقد أعقبت هذا التقابل ابتسام، فكلام واحتدام، فتعانق وتماوج وارتطام، حتى وصلنا إلى حالة التفجر فى عناصر ثلاثة الهوى والريح والدم، ثم تبدأ بعد ذلك مرحلة التناغم، ثم التصادم والتململ، والتنافر، والتبارز، والتوقف فى

المدى، والتباعد، و التراشق، ثم تبدأ مرحلة أُخرى من التكلم والاحتدام والتلاعن والتصدع والتهدم، حتى نعثر فى النهاية على هوية هذين العاشقين فنجدهما سحابتين فى السماء قد مرتا، ولم يبق من بعدهما شىء سوى دمعهما، يسح فى المدى هوى ريحا دما . إذن فنحن أمام شيئين : لقاء حقيقى أو تقابل حدث بين هاتين السحابتين وأدى إلى تفجرهما هوى وريحاً ودماً، وبقية من هاتين السحابتين تتمثل فى دمعهما الذى باشر المهمة بعدهما فأخذ يسح فى المدى هوى ريحا دما . فهذه القصيدة إذن لها ظاهر بسيط سهل مصوغ فى لغة سهلة، وإيقاع راقص يقوم على تفعيلة " متفعلن " من بحر الرجز، وأصلها مستفعلن فحذف الثانى حذفاً غير لازم ولا مُعتبر . وهذا الوزن فيه من خفة الإيقاع ورشاقته ما يجعل القصيدة أليفة، محببة للنفس . ثم إنها - وهذا هو الأهم - تنطوى أيضاً على فكرة عميقة، وتنسيق هندسى مرسوم بدقة، بحيث ينتقل بنا من مرحلة إلى مرحلة، ومن فكرة إلى فكرة فى خفة ورشاقة وسهولة . إنها قصيدة من السهل الممتنع .

وفضلاً عن ذلك فإن هذه القصيدة تمثل الرؤية الميتافيزيقية السائدة فى هذا الديوان خير تمثيل . فنحن أمام عاشقين

كونيين أو متعاليين، كل ما يصدر عنهما من تقابل أو ابتسام أو احتدام .. إلخ يدخل ضمن الفعل الكونى، ثم إننا لا نجد لهما هوية غير الهوية الكونية فهما لحنان صاعدان للسما، ونجمان أزرقان، وطائران أخضران، غيمتان تنجبان برعما، أى أنهما يحلقان فى فضاء كونى، ثم ينحلان فى النهاية فى سحابتين فى السما قد مرتا، ولم يبق من بعدهما شئ سوى دمعهما، وهذا الدمع أيضا يُسح فى المدى، فهو أيضاً يدور فى فراغ كونى . وهذه القصيدة من أكثر قصائد أبى سنَّة دقة وإحكاماً بالرغم من غنائيتها الواضحة، وعذوبتها المفرطة .

وهى أيضاً تدل على منحى آخر فى شعر أبى سنَّة الأخير وهو الاتجاه الذهنى، أو بتعبير آخر الاعتماد على الذهن فى تشكيل التجربة الشعرية وهذا الاتجاه يمثل إحدى الظواهر الهامة فى الشعر الحديث منذ بودلير حتى الآن . وقد انتشرت مساحته فى شعرنا الحديث انتشاراً كبيراً خلال العقود الثلاثة الأخيرة . وهذا الاتجاه الذهنى يختلف اختلافا بيِّناً عن الاتجاه الذى نظَّر له النقاد من الأجيال السابقة، مثل الأستاذ عباس محمود العقاد وأطلقوا عليه اسم " قصيدة الفكر " مثل بعض قصائد العقاد نفسه، وبعض قصائد المتنبى وغيرهما من

الشعراء القُدامى أو المحدثين، لأن ذلك الاتجاه الفكرى يأتى فى إطار القصيدة بمفهومها الكلاسيكى التقليدى، أما الاتجاه الذهنى فمرتبط بمفهوم آخر للقصيدة هو المفهوم الحداثى الذى أخذ ينتشر فى شعرنا العربى منذ أواخر الأربعينيات، وفى الشعر العالمى منذ العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر . كما أن الاتجاه الذهنى مرتبط أيضاً باتجاه آخر هو الذى أطلق عليه الفيلسوف الناقد الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت " تجريد الفن " فى كتابه الشهير الذى يحمل هذا العنوان . وهذا الاتجاه لقى ازدهاراً كبيراً وانتشاراً واسعاً فى الشعر الأوربى خلال العقود الأولى من القرن العشرين، وبرز فيه شعراء عالميون من أمثال بول فاليرى فى فرنسا، و خورخى جيين فى إسبانيا .

فالخاصية الذهنية (INTELIGENCIA) تعنى أن الذهن يمثل مفتاح القصيدة، أما الحواس فتملأها بإبداعاتها المنسجمة . ومن ثم فإن الكلمات العاطفية فى القصيدة قليلة جداً وتكاد تكون معدومة . وقد أوضح بودلير عام ١٨٥٦ فى رسالة موجهة لصديق يُدعى ألفونس توسينيل أنه يُعطى أولوية لنوع من التخيل ينزع نحو الذهنية فى الإبداع الشعرى أكثر من العاطفة .

يقول : "منذ وقت وأنا أقول إن الشاعر ذهنى بالدرجة الأولى، بل هو العقل نفسه، والخيال هو أكثر القدرات التصاقاً بالناحية العلمية، لأنه وحده يدرك المشابهات الكونية أو ما يُطلق عليه فى الأدب الصوفى " تراسل الحواس "(١) ويرى بول فاليرى أن الصفاء الشعرى يمكن أن يتم بواسطة عملية التقطير - بالمعنى الكيميائى الحقيقى - من خلال استبعاد العناصر الحية (٢) ولا يتم ذلك - بالطبع - إلا عن طريق الاعتماد على الذهن .

وإذا أعدنا النظر فى قصيدة " عاشقان " على ضوء هذا التنظير الموجز سوف نجد أن هذه القصيدة تخلو تماماً من النزعة البشرية، وتحلق فى فضاء كونى خالص أساسه تجريد الكائنات من عناصرها الواقعية . فالعاشقان ليسا عاشقين بالمفهوم الأرضى ، وإنما هما بعض العناصر الكونية المتعاقبة التى تنحل فى النهاية فى سحابتين لم يبق منهما سوى دمعهما الذى يسح فى المدى . كما أننا لا نعثر على أى حضور للذات فى هذه القصيدة، بالرغم من أن الشاعر محمد أبو سنَّة من أكثر الشعراء حضوراً فى قصائده مما جعل الكثيرين ينسبونه - كما أسلفنا - إلى التيار الرومانسى . وإذا كانت القصيدة تخلو من الأنا الذاتية، فإن المضمون هنا عبارة عن فكرة مجردة

يعبر عنها بطريقة تستغل ما في اللغة من سحر خاص، أو ما يُسمى لدى الشعراء التجريديين بكيمياء اللغة . كما أن هذا المضمون ليس شخصياً انطباعياً وإنما هو رؤية خيالية (فانتازيا) شفافة تتخلق إزاء ظاهرة كونية معرفية .

وهذا الاتجاه الذهني التجريدي يتبدى في قصائد أخرى من أهمها قصيدة " النسور " (ص ٦٦)، وقصيدة " ليت قلبي اهتدى" (ص ٧٠) . وإذا توقفنا قليلاً عند القصيدة الثانية نجد أنها هي الأخرى تنطلق في فضاء كوني تجريدي، ولكن النزعة الذاتية المتغلغلة في القصيدة تُحطم هذا التجريد أو تحصره في دائرة ضيقة جداً، لتضفي على القصيدة روحاً غنائية ذاتية .

تقول الأبيات الأولى :

ليت لي عين صقر

لأثقب هذا المدى

لكيلا يكون انتظاري سُدى

لكيلا تموت الأناشيد

قبل انبلاج الضياء ..

.. تروح مُكَفَّنةً في الصدى

وهذه القصيدة، هي الأخرى، تُعد من قصائد الفرح لأنها

تنطوى على رؤية متفائلة، فبالرغم من الظلام المحيط، الذى يتغلغل حتى رحيق العظام وغير ذلك من أشياء مُحبطة فإن ثمَّة أملاً فى عودة حلم واحد كان ملء الطفولة، وفى اهتداء القلب المعبر عنه بأسلوب التمنى، وإن كان هذا التمنى ينطوى على أمل . ثم إن القصيدة فى مُجملها فيها رنة فرح ظاهرة تتجلى فى جرسها الموسيقى، وفى مفرداتها التى تمتح من عالم الضياء والخضرة والفرح أكثر ما تمتح من عالم الظلام والجدب والحزن.

أمَّا قصيدة " لحنان فى ليل أزرق " (ص ٣٠) فذات بناء خاص يختلف عن كل قصائد الديوان . فهى مقسمة إلى ست مقطوعات . وهى أيضاً تحلق فى فضاء كونى، ونلمس ذلك منذ بداية القصيدة حيث يقابلنا جوٌّ عام ميتافيزيقى يتمثل فى الليل الأزرق، وبقايا الأجنحة التى تخفق فى أغنية حائرة . والأبيات كما نلاحظ تنزع نحو التجريد . ثم يربط الشاعر بين شيئين هما المرأة والشعاع، الذى يتهادى نحوه من خلال نجمين اشتعلا فى عينيها، أى فى عينى المرأة . فنحن إذن أمام عالم تصنعه اللغة والكلمات، عالم يختلف تماماً عن العالم الواقعى . وكما هو ملاحظ فإن قصائد الفرح فى الديوان مرتبطة أكثر بالتحليق الميتافيزيقى والتجريد . ونحن نعثر فى المقطع الثالث

من هذه القصيدة على نغمة فرح غامرة تختلف كل الاختلاف عما هو سائد فى معظم القصائد . يقول هذا المقطع :

نفذت ببريق العينين ...
.... إلى آخر منعطفات القلبْ
سالتنى إن كنت .. عرفت الحبْ
وأجبتُ :
... الآن يفاجئنى من شرفات
الغيبْ

فالشاعر إذن يبدو وكأنه فى حالة نشوة تشبه الوجد الصوفى . وفى المقطع الرابع نقرأ أن " أنغام أصابعها/ تعزفنى لحناً / يتراقص من بدء طفولتنا / حتى آخر قطرة " . وبهذا يبدو الشاعر فى حالة من الفرح الغامر . وإذا أردنا أن نتعرف على هوية هذه المرأة فلن نعثر لها أيضاً على هوية، مثلما حدث فى القصيدة الأولى " أسئلة خضراء " ولهذا سوف يسألها الشاعر :
" من أنتِ ومن أين أتيت ؟ "

والمقطع الخامس داخل هذه القصيدة ذات الخصوصية التشكيلية له أيضاً خصوصيته . فكل مفرداته تقريباً مثنى منصوباً :

وتراقصنا ..

كنا .. لحنين

وديعين

بعيدين .. قريبين

صغيرين

كبيرين .. سعيدين

.. إلخ

لدرجة أن عدد كلمات المثنَّى المنصوب فى هذا المقطع وحده تبلغ سبعاً وثلاثين كلمة، ولا يقطعها إلا ثمانية أفعال فقط، أحدها ماض وهو الفعل " تراقصنا " الذى يبدأ به المقطع، والأفعال السبعة الباقية مضارعة تأتى فى نهاية المقطع على النحو التالى :

ينوبان

صفائين

يموتان

حياتين

... إلخ

ومن العجيب أنه بالرغم من كثرة الأسماء المثناة وتواليها

فإنك لا تحس فى الأبيات بثقل أو نتوء أو تنافر .

وقد عزف الشاعر فى هذا المقطع على الثنائية المتناقضة التى ثبت منذ دواوينه الأولى أنه يجيد العزف عليها .

وإذا نظرنا فى قصائد الفرح الأخرى وهى " وحدنا والمغول " و" قناع " و" جذور "، فسوف نجد أن كلا منها تنطوى على شىء ينفخ فيها روح الأمل، فقصيدة " وحدنا والمغول " موجهة " إلى أبطال الانتفاضة الفلسطينية وهم يكتبون مصيرهم بأحجارهم " وهذا التوجه فى حد ذاته يدفع الأمل فى شرايين الشاعر، يجعله يقول :

وحدنا والمغول

نتفجر فى ذروة المستحيل

نتقابل جسماً لقنبلة ....

... فوق هذى البلاد ...

.. التى سوف تبقى لأطفالنا

سوف تبقى لأحلامنا

وطناً لا يزول

وإذا قارنا هذه القصيدة بقصيدة " على حجر فى الجحيم " التى أعلن فيها أننا خسرنا رهان الحياة، فسوف ندرك كم

الفرح الذى يطل من قصيدة " وحدنا والمغول " .

أما قصيدة " قناع " (ص ٨٨) فتنتهى بقوله : " أيها القلب اطمئن / ليس يبقى غير وجه الحبِّ .. / .. يشتاق إلى النور / ويختار العلنْ " وقصيدة " جذور " (ص ٩٦) يأخذ الشاعر مفتاحاً لها هذه الأبيات : " سوف يأتى الربيع الذى / تتفتق عن أرضه كل هذى / البذور التى خبأتها النجوم / بليل المحاق " . وليست هذه الأبيات فى حاجة إلى أن نحلل رنَّة الأمل والفرح البادية فيها . وبهذا يتضح أنه بالرغم من تشاؤمية الرؤية فى كثير من قصائد محمد إبراهيم أبو سنَّة إلا أن هناك عدداً كبيراً من القصائد أيضاً يحمل الأمل ويتطلع إلى غدٍ أفضل ومستقبل زاهر مشرق .

خصائص أسلوبية

إن محمد إبراهيم أبو سنَّة من أصحاب الأساليب المتميزة التى نستطيع أن نتعرف عليها، لو لم يُذكر اسم صاحبها، من بين مئات الأساليب . وإذا بحثنا فى هذا الديوان عن بعض الخصائص الأسلوبية التى تتميز بها قصائد محمد أبو سنَّة فسوف نجد استخدامه لأسلوب الاستفهام بصورة متكررة وأبرز

مثل لذلك قصيدة " خريفية " التى يتسائل فيها خمس مرات لماذا الأسى فى خريف المغيب ؟ . وقد يأتى الاستفهام فى صورة خطاب استفهامى مثلما نقرأ فى قصيدة "أيها السادة المذنبون" (ص ٧٦) التى يكرر فيها سؤاله : " أيها السادة المذنبون / ما الذى تنتوون ؟ "

وهناك جمل من أمثال " آن لى أن أفعل كذا " أو " هو الآن كذا " أصبحت من اللوازم فى شعره، مثلما نقرأ فى قصيدة " وأدعو الذى لا يجيب " التى يقول فيها : " آن لى أن ألاطف / هذى الأساطير ... إلخ " أو قصيدة " بقايا أساطير " (ص ٥٦) التى نقرأ فى أولها : " هو الآن ذكرى / تلح على الياسمين " .

أيضاً يستخدم الشاعر لغة قصصية يكثر فيها فعل الكينونة مثل قصيدة " بقايا أساطير " (ص ٥٦) التى يستخدم فيها الشاعر هذا الأسلوب بشكل مخفف كثيراً عن ذى قبل، لأنه فى هذا الديوان سوف يميل أكثر إلى الاعتماد على الفعل الماضى كأداة للحكاية مثل قصائد " حصار " (ص ٥٠)، و"عاشقان " (ص ٢٤)، و" أسئلة خضراء " (ص ٨) أو الاعتماد على الفعل المضارع مثل قصيدة " وحدنا والمغول " (ص ٨٢) .

كما يستخدم الشاعر أسلوب الأمر على نحو ما نرى فى

قصيدة " جذور " (ص ٩٦)، والتى نعثر فيها على أكثر من خمسة عشر فعل أمر كل منها يبدو وكأنه يمثل مقطعاً فى القصيدة . ولنقرأ على سبيل المثال هذه الأبيات التى تقول :

اختبئ .. فى الشعاع الذى ينكسر

فى الدموع التى تنهمر ..

... فوق خد الفراق

كما نعثر على أسلوب التمنى . وأبرز مثال لذلك فى هذا الديوان قصيدة " ليت قلبى اهتدى " (ص ٧٠) التى يبدؤها بقوله :

ليت لى عين صقر

لأثقب هذا المدى .

هذه الأساليب – كما أسلفنا – تعتبر من اللوازم فى شعر محمد أبو سنَّة وهى تدل على الكثرة والتنوع، على الرغم من أن من يأخذون الأمور بظواهرها يمكن أن يغمطوا الشاعر حقه، أو يتهموه بعكس ذلك . وإذا عدنا إلى دواوين شاعرنا السابقة فسوف نجد أن هذه الأساليب وغيرها متضمنة فى كل الدواوين . وإذا كان الظرف لا يسمح الآن بتتبع كل هذه الظواهر فإننا سوف نكتفى بمثالين نختارهما من قصيدة " المدى ينتحب " فى

ديوان " مرايا النهار البعيد " . فهذه القصيدة تقوم بعض مقاطعها على الحكاية بالفعل الناسخ " كان " :

كان صوت اليمام الوديع

نابضاً فى السهول .... إلخ

وتأتى القصائد التالية أيضاً بهذا الشكل مثل قصيدة " طائر يحترق " وقصيدة " الإسكندرية " وسواهما .

كما يكثر فى المقطع الرابع من قصيدة " المدى ينتحب " من فعل الأمر حتى ليتكرر الفعل " أقبلى " سبع مرات : " أقبلى كالشروق / أقبلى فى العبير ... إلخ " . وتقابلنا فى كثير من قصائد محمد أبو سنَّة عبارة " أن لى أن أفعل كذا " أو " هو الآن كذا " . وهذه الخواص الأسلوبية فى شعر أبى سنَّة تحتاج إلى دراسات مطولة ليس مجالها هذا المختصر .

وهكذا نجد أن الشاعر بديوانه الجديد " رماد الأسئلة الخضراء " قد أضاف إلى دواوينه السابقة إضافة جديدة، وقدم للشعر العربى المعاصر قصائد سوف يتوقف عندها الدارسون طويلاً .

الهوامش

(١) انظر كتابنا، "رائد الشعر الإسباني الحديث خوان رامون خمينيث "، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٨٩ .

(١) المرجع السابق، ص ١٣٦

بدر توفيق
فى ديوانيه : الأول والثانى

أصدر الشاعر بدر توفيق إلى الآن (عام ١٩٩٠) أربعة دواوين، آخرها ديوان " اليمامة الخضراء " الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩ . كما أن لبدر توفيق تجارب أُخرى فى الترجمة مثل ترجمته لسونيتات شكسبير، ورباعيات الخيام، ولكن ما يهمنا الآن هو التوقف عند تجربته الشعرية .

ولعله من الأنسب بالنسبة لشاعر مثل بدر توفيق أن نقدم فى البداية مختصراً عن سيرته الذاتية، وبالأخص فى سنواته الأولى لنرى جزءاً من الخلفية التى انطلق منها هذا الشاعر، ولكى نحدد موقعه على خارطة شعر الريادة الحديث . فقد ولد بدر توفيق مصطفى فى المنيا عام ١٩٣٤، و كانت له فى شبابه مساهمة فى الكفاح ضد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ لدرجة أنه اعتقل عقب حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ بسجن الفشن بالصعيد. ثم التحق بالكلية الحربية فى أكتوبر عام ١٩٥٢ وحصل على

بكالوريوس العلوم العسكرية بالقاهرة فى أبريل عام ١٩٥٥ . وقد خدم بسلاح المشاة . وخدم فى صحراء سيناء ومنطقة القنال والمنطقة الجنوبية طوال السنوات العشر التالية لتخرجه . واشترك فى حرب السويس عام ١٩٥٦ كذلك اشترك فى حرب اليمن عامى ٦٢/١٩٦٣ (١) .

وعادة ما يُنسب بدر توفيق إلى الجيل الثانى من شعراء الشعر الحديث، فيوضع اسمه ضمن كوكبة من الشعراء من أبرزهم محمد عفيفى مطر، ومحمد إبراهيم أبو سنَّة، ومحمد مهران السيد، وأمل دنقل . والحق أن مسألة الريادة والجيل الأول والثانى مازالت فى حاجة إلى بحث وإعادة نظر، ولن يتم ذلك إلا بالعودة إلى المجلات التى كانت تصدر فى أوائل الخمسينيات لنرى مَنْ مِنْ هؤلاء الشعراء كان يواكب الحركة الجديدة التى انطلقت من أماكن أخرى فى العالم العربى قبل ذلك بقليل أو فى نفس الفترة تقريباً . وحتى تتم هذه المراجعة نتوقف قليلاً عند تواريخ الميلاد فلعلها تساعد، ولو قليلاً، فى تحديد هذه المسألة . فصلاح عبد الصبور رائد الشعر الحديث فى مصر بلا منازع من مواليد عام ١٩٣١، وأحمد عبد المعطى حجازى من مواليد ١٩٣٥، وعفيفى مطر من مواليد ١٩٣٥

أيضـــاً، وعلى الرغم من أنه كـــان أولى الناس بالريادة فى هذا المجال، خـاصـة وأنه صـاحب تجـربة مـختلفة وأصـيلة ومـتطورة ومتنامية، إلا أنه مـازال يُنظر إليه حتى الآن على أنه من الجيل التـــالى لشـــعـــر الريادة . ويبـــدو لى أن ظروف حـــيـــاته فى الخـمـسينيـات والسـتينيات أيضـاً، حيث كـان يقيم فى الأقـاليم (المنوفية أو كفر الشيخ) أدت إلى أن ضرب النقاد عنه صـفحاً "وانشـغلوا " أو شُـغِلُوا بمن هم أمـامـهم فى كل وقت . يُضـاف إلى ذلك عامل مهم جداً وهو أن تجربة محمد عفيفى مطر كانت سـابقـة لأوانها فلم يُقدِّرها الناس حق قـدرها (وهذا مـا يحـدث حتى الآن بالنسبة لهذا الشاعر الكبير) أمًّا كمال عمار فمن مـواليـد ١٩٣٢، وعـبـد المنعم عـواد يوسف ١٩٣١، وأبو سنَّة ١٩٣٧، أمل دنقل ١٩٤٠ لكن مـحمد مـهران السيد من مـواليد ١٩٢٧، وحسن فتح الباب وملك عبد العزيز من مواليد ذلك العام نفسه تقريباً . وأنا أذكر هذه التواريخ بهذه الصـورة المقتضبة لأدلل على أن مسألة ريادة الشعر الحر فى مصر مـازالت تحتاج إلى كثير من البحث وإعادة النظر، وإلى دراسات مـتعمـقة فى النصـوص حتى لا تُترك السـاحة للمتسلقين يفـرضـون آراءهم وأفكارهم عليها بدون وجه حق . (٢)

إيقاع الأجراس الصدئة :

هذا هو ديوان بدر توفيق الأول . ولم تكن من عادة الشاعر أن يضع تواريخ لقصائده، كما لم تكن لدور النشر عادة وضع تواريخ على أغلفة الكتب (ودار النشر هنا هى " دار المعرفة " بالقاهرة)، ولكن هنا تاريخاً وُضع بالصدفة فى صفحة الإهداء هو يناير ١٩٦٥، ومن ثم فإننا نظن أن الديوان نُشر فى تلك الفترة، وهو يضم القصائد التى كتبها الشاعر منذ أن تفتح وعيه الشعرى على الحياة فى الخمسينيات حتى منتصف الستينيات تقريباً .

ويفتتح الشاعر كتابه بكلمتين لهما دلالات عميقة هما : الكلمة الأولى آية قرآنية كريمة تقول : " رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَداً آمِناً" والكلمة الثانية من أقوال الرئيس جمال عبد الناصر هى : " لا كرامة لجائع، ولا قوة لمريض، ولا طمأنينة لمن لا بيت له، ولا مقاومة ولا صمود لمن لا يشعر أن من حوله مجتمعاً يكفله ويرعاه " . ونحن نترك هاتين الكلمتين بما تحملان من دلالات وظلال دلالة للقارئ لنتوقف أولاً عند القصيدة الأولى التى يحمل الديوان اسمها وهى " إيقاع الأجراس الصدئة " . فهذه القصيدة تُعدُّ نموذجاً رائعاً لمعمار القصيدة عند بدر توفيق فى

أول دواوينه : فهى قصيدة مقسمة إلى نشيدين، وكل نشيد منهما مقسم إلى مقاطع (الأول ثلاثة عشر مقطعاً والثانى عشرة مقاطع) . وقبل أن نمضى فى تحليل هذه القصيدة نتوقف عند ملاحظتين :

الملاحظة الأولى : هى أن هذه القصيدة (والديوان كله أيضاً) تدل على أن معمار القصيدة عند بدر توفيق لا يخضع للصدفة، أو التهويمات الشعرية غير المحسوبة، وإنما الصنعة هى الأساس، والخطوات المحسوبة بدقة، والتدرج فى البناء بما يخدم الهيكل العام للقصيدة . وكل هذا يتم فى إطار جو يُشبه إلى حدٍ كبير الجو السيريالى مما يضفى على القصيدة مسحة من الغموض فى كثير من الأحيان .

الملاحظة الثانية : هى أن قارئ قصيدة بدر توفيق، حتى فى ديوانه الأول لابد أن يقرأها مرة ومرات، لأن القصيدة لا تُسلم نفسها للقارئ من المرة الأولى أو الثانية أو الثالثة، ولهذا يحس المرء فى البداية أنه أمام شعر مبهم يلفه الغموض، وتلقى عليه الصور المركبة غلالة لا تشف عمًّا تحتها .

وهاتان الملاحظتان تثيران قضيتين فى غاية الأهمية بالنسبة لشعر بدر توفيق وهما :

١-. قضية الصنعة، ما ماهيتها؟ما حدودها ؟ وما اختلافها عن الصنعة بمفهومها القديم عند شاعر مثل أبى تمام ؟

٢- قضية الجو المبهم الذى يحيط بالقصيدة وهل يمكن أن نقول إن بدر توفيق من أكثر شعراء الجيل الأول دخولاً فى المنطقة السيريالية للقصيدة ؟ .

ونحن هنا لا نميل إلى تقديم إجابات جاهزة على هاتين القضيتين، ومن ثم سوف نشير إليهما أو نتناولهما من خلال تحليلنا للقصائد وللتجربة بشكل عام سواء فى هذا الديوان الأول أم فى الدواوين الثلاثة الأُخرى .

ومن تأملنا للخصائص التى نلحظها فى قصيدة " إيقاع الأجراس الصدئة " نرى أن بدر توفيق فى دواوينه الثلاثة الأولى (هذا الديوان، ثم قيامة الزمن المفقود، ثم رماد العيون) قد ظل فى حالة شد وجذب بين خطين : خط يمضى به فى تيار عالم مبهم يشبه إلى حدٍ كبير ما نجده لدى الشعراء السيرياليين، وخط يسير على منوال اللوازم أو الحصائص المعروفة فى شعر الريادة الحداثى . والقصيدة التى معنا يتمثل فيها هذان الخطان بوضوح . فالمشهد الأول المكون من ثلاثة عشر مقطعاً تتناوب فيه الصور المبهمة مع الصور الشفافة الواضحة . مثال الأولى

الأبيات التالية (المقطع السابع) التى تقول :

نجىء لحائط المقهى ونستلقى بلا حاجة

نحاور جثة الأنباء !

ونلقى شوكنا الصادى بصدر الباب والأسماء ...،

ونبحث عن مدامعنا بقلب الطائر الأبيض ! ..

أندّابون نحن هنا بلا موتى ؟

عرايا نحن مازلنا...

أم انهارت بنا الأثواب والأقلام لا تنبض ؟

ولأن الشاعر كان يحس بما تنطوى عليه هذه الأبيات من إبهام بدأ المقطع الثامن بقوله :

سألت القلب إفصاحاً يعرى مئزر العتمة ..،

وحاولت البكاء فلم تجُد عيناى بالدمعة !

فالشاعر كما نرى فى الأبيات السابقة يعيش فى عالم بلا معنى، بلا هدف ومن ثم حضر إلى حائط المقهى (لا إلى المقهى) دون حاجة إلى ذلك ليتحدث فى شئون لا معنى لها، وحديثه عنها يُشبه الحديث عن جثة هامدة، ثم إنه يلقى الأشواك الصادية فى صدر الباب والأسماء، ويفتش عن المدامع فى قلب الطائر الأبيض .. إلخ، أى أن الشاعر يعيش فى عالم كله خواء

روحى، وليس ثمة هدف يسعى إليه أو أمل يتمنى تحقيقه . وأنا أرى أن لجوء الشاعر فى ذلك الوقت إلى هذا العالم السيريالى كان ضرباً من النجاة بالنفس مما يحيق بها من شكوك وأباطيل لا يدرى لها كُنْهًا ولا يستطيع لها حلا . ثم إن هذا المقطع السابع تتلوه مقاطع أخرى تشتمل على جملة من التساؤلات وتمضى فى هذا الجو المبهم حتى يصل الشاعر إلى المقطع العاشر فيعلن أنه فتح نافذة للنور ولكن الرؤيا انغلقت به :

فتحت منافذى للنور فانغلقت بى الرؤيا ..

وأجهدت النهى بالفكر فاشتدت بى الآلام ..

ولم يبق للشاعر فى المقاطع ١١ و١٢ و١٣ إلا أن يطلق أناشيده :

فعندى طاقة للعزف عذرية ..

وقلبى ضجة وسكون

ونحن نلمس هذا الجو السحرى المبهم منذ المقطع الأول فى القصيدة فهو مقطع للفرحة التى يتمنى الشاعر لو كان قد طعمها بلا أشجان . ثم نجد هذه الأشجان تتمثل فى شيئين تمثيليين يُعَبِّران عمًّا هو مكنون فى أعماق الشاعر ويدل كذلك على الخواء وهما :

١- المقابر التى تطل على المزارع ويذهب إليها الناس صبح العيد كل سنة.

٢- الترعة التى تسير خفيضة العينين والرأس. وقد تمثلت براعة الشاعر فى أنه استطاع أن ينقل هذين العنصرين الأرضيين البسيطين إلى جو شاعرى راق يحمل دلالات خصبة وعميقة . يقول فى المقطع الثانى :

تطل على مزارعنا ..
مقابر فى سفينتها تنقلنا مع الأجداد والآباء ..
وعمَّدنا بها أزهارنا الحمراء
نوافيها بصبح العيد كل سنة .. إلخ

ويقول فى المقطع الثالث :

وترعتنا ..
تسير خفيضة العينين والرأس،
كأن هموم أجيال ثوت فيها ..
فأثقلت المياه بدمعة الفأس
وغذتنا ..
بشىء غامض يسرى مع اللفتات والنظرة
فأورثنا شراعاً باكى المجرى ....،
يسير بنا إلى الأحزان بالميراث والفطرة !

وقد نقلت هذا المقطع الثالث بكامله لأوضح كيف يرى الشاعر أن ما لديهم من حزن متواصل ميراث ورثوه وفطرة جُبلوا عليها، ولعل هذا هو أساس كل هذا الحزن الذى نلقاه فى قصائد بدر توفيق ودواوينه وفى أشعار غيره من الشعراء كذلك، ومن أبرزهم فى هذا المضمار الشاعر محمد إبراهيم أبو سنَّة . وقد اتخذ بدر توفيق من زيارة المقابر يوم العيد (عيد الفطر وعيد الأضحى) دليلاً على تغلغل الحزن فى أعماق قومه ثم إنه نظر إلى الترعة وهى قرين الحياة عند المصريين فوجدها تسير خفيضة العينين والرأس لما تحمل من هموم هذا الجيل وكل الأجيال الماضية . وكذلك فإن الترعة عند بدر توفيق، وهمومها وأحزانها هى السبب فى استشراء هذا الغموض الذى بات يغلف حياتنا .

وإذا كان النشيد الأول فى القصيدة يراوح بين الصور المبهمة المركبة والصور البسيطة الواضحة فإن النشيد الثانى المكون من عشر مقاطع يشتمل - كما ذكرنا - على اللوازم المعروفة فى قصيدة تلك الفترة مثل :

١- الشاعر لا يملك السلطة ولا الصولجان لكنه يملك الحلم والأمل

وقفت هنا بباب الشرق لا سيفى له موكب

ولا قلمى له ديباجة بالزور مطلية ..،

ولا لى راية تُرفع !

٢- دعوة الآخرين للانضمام إليه والقتال معه :

لعل مقاتلاً مثلى يجئ إلىَّ ..،

يشد على فمى الفكرة !

٣- الشرق ومآسيه ومشاكله المزمنة، على نحو ما نرى فى الأبيات التالية :

وقفت هنا بباب الشرق لا أوراق .. لا سترة

أحاول هذه الكلمات

أحاول هذه الكلمات رغم السور والحراس .. إلخ

٤- الالتزام بقضايا الناس والمجتمع :

هنا قوم بجوف الليل نجمهمُ .. سماء غدى

هنا قوم طعامهم عروق يدى

٥- الحلم بالإصلاح :

لعل محمداً يأتى من الإسراء والمعراج

لعل يسوع ينزل عن صليب الغدر

٦- ثم قضية فلسطين التى كانت الشغل الشاغل، ومازالت،

والتى تطل علينا من أبيات هذا النشيد الثانى وإن كان ذلك بصورة غير مباشرة .

ولا نقول إن هذه العناصر هى كل اللوازم أو الخصائص التى كانت سائدة لدى شعراء الخمسينيات والستينيات، ولكنها على الأقل كانت تمتد فى مساحة واسعة من قصائد تلك الفترة بما صحبها من خصائص أُخرى شكلية وتمثلت خير تمثيل فى قصائد الرائد صلاح عبد الصبور .

وهذه النقطة تنقلنا إلى قصيدة أُخرى نلحظ فيها بوضوح صوت صلاح عبد الصبور، وليس من اللازم، بالطبع، أن يكون ظهور هذا الصوت دليلاً على التأثر، وإنما أنا أذكر ذلك لأدلل على أمر مهم جداً يتمثل فى شعر بدر توفيق هو تلك الثنائية الممثلة فى خطين – كما ذكرنا – : خط يمضى نحو تأصيل تيار أصيل وخاص بشاعرية بدر توفيق لا يُنسب إلا إليه ولا ينطلق إلا من رؤية ذات طبيعة خاصة، وهو ذلك الخط السحرى الغامض الذى يُشبه عالم السرياليين، وخط آخر يمتح من تجارب تلك الفترة ويصطنع الوسائل والأدوات التى كانت كذلك فى يد غيره، وهو ما سوف نراه فى هذه القصيدة الثانية، وهى تحت عنوان " زيارة حزينة " (ص ٣٨) .

وموضوع هذه القصيدة شائع فى قصيدة الريادة : الفتى الفقير وحب الأميرة . ويُضيف بدر توفيق هنا ركناً أو عنصراً ثالثاً هو الأم التى يفىء إليها من أحزانه . والقصيدة تحمل أكثر من صوت، أو بالأحرى فهى تنويعات فى الصوت الواحد : صوت الأنا الشعرى الذى يحكى عن حدث انتهى كما نرى فى المقطع الأول الذى يبدأ هكذا :

حملت معطفى القديم فوق كاهلى وجئت

أقرأتكم سلامى المعتاد فى سكينة

* صوت الأنا الشعرى الذى يخاطب حبيبته قائلاً : حبيبتى .. ملاكى الأثير .. إلخ

* صوت الأنا الشعرى فى ساحة الذكريات : رأيتها فى ذات يوم .. إلخ

* صوت الأنا الشعرى وهو يخاطب أمه : أماه يا بعيدة المزار ... إلخ

ومن هذه التنويعات فى الصوت الواحد يقدم لنا الشاعر قصيدة ذات بناء معمارى متنوع ومتلاحم ومتماسك . ونحن لا نجد فى هذه القصيدة (وفى كثير غيرها فى الديوان) الصور المبهمة الغامضة الموجودة فى قصائد أُخرى، وإنما نجد صوتاً

شعرياً واضحاً ومتدفقاً ومرتبطاً ارتباطاً حميماً بالواقع الحى . كذلك فإن الصور بسيطة وواضحة تبدو أقرب إلى الصورة التقليدية منها إلى الصورة الإيحائية الموجودة عند الرمزيين أو السرياليين أو غيرهم من المدارس الطليعية التى انطلقت بعد الموجة الأولى من موجات الحداثة، فى الشعر الأوربى فى أوائل القرن العشرين وعندنا فى منتصف الستينيات تقريباً . ولنتوقف عند صور المقطع الثالث من هذه القصيدة لنرى كيف ترتبط بساطة الصورة بهذا النوع من الشعر السهل، السلس، العذب، المتدفق مثلما يتدفق النهر . يقول :

رأيتها فى ذات يوم ..

وديعة كبسمة الحياة حينما تفيض بالحنان

رقيقة عميقة كقبلة لا تنتهى ..

بريئة كغنوة الرعاة فوق خضرة الوديان

فقد شبه الوداعة ببسمة الحياة، وشبه الرقة بالقبلة وإن كان قد عمَّق المعنى بوصفين هما وصف العمق للرقة ووصف اللانهاية للقبلة، كذلك شبه البراءة بغنوة الرعاة فوق خضرة الوديان . ومن الواضح أن وجه الشبه فى عمليات التشبيه الثلاث واضحة سهلة المأخذ والتناول، مع الاتساق فى المعنى بين

المشبه والمشبه به، بمعنى أنه ليس هناك تناقض أو مفارقة على النحو الذى نجده فى الشعر الرمزى مثلاً عندما يقول شاعر مثل خوان رامون خمينيث :

الحديقة صحراء

ولاشك أن هذه الصورة القريبة من الصورة العادية أو البسيطة كانت تميز صلاح عبد الصبور بشكل عام . وأرجو ألا يُفهم من ذلك أنى أفضل الصورة الإيحائية المركبة المعقدة على الصورة البسيطة، فربما تكون الأخيرة أدخل فى عالم الشعر من الأخرى عندما ترد فى أبيات شاعر كبير ذى تجربة عميقة وثرية . ورب صورة إيحائية مركبة غامضة لا تساوى أكثر من المداد الذى كُتبت به . فمناط الحكم فى الشعر هو القيمة، كما أشار إلى ذلك بحق الدكتور لطفى عبد البديع فى كتابه " الشعر واللغة" عند حديثه عن الشاعر عبد الرحمن شكرى، حيث قال :

"أنا أكره كلمة التطور فى الشعر وأخواتها، لأن الشعر لا يتطور تطور الأنواع البيولوجية تتدرج من الأدنى إلى الأعلى ومن الساذج إلى المركب، فهو كالفلسفة قديمة وحديثة سواء فى المنزلة التى إن كانت تؤول إلى شىء فإنما تؤول إلى القيمة وتقاس عليها " (٣) .

وإذا تأملنا هذه الصورة البسيطة عند صلاح عبد الصبور نجدها تمضى على النحو السابق الذي رأيناه فى قصيدة بدر توفيق . يقول عبد الصبور فى قصيدة " لحن " المشهورة من ديوان " الناس فى بلادى " :

ورفاقى طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم

ووديعين كأفراخ حمامة

فقد شبههم، فى مرورهم على الدنيا خفافاً، بالنسيم يمضى خفيفاً، كما شبههم فى وداعتهم بأفراخ الحمامة . ومن الواضح فى هذين التشبيهين كيف جاء وجه الشبه قريب المأخذ والتناول كذلك، فضلاً عن الاتساق الظاهر بين المشبه والمشبه به .

أعود لأقول مرة أُخرى إن بدر توفيق فى ديوان " إيقاع الأجراس الصدئة " ثم فى ديوانيه التاليين سوف يستمر فى انتهاج هذا النهج المزدوج أو الذى يمضى على خطين خط يحاول بناء عالم شعرى فيه سحر وإبهام وغموض وتركيب وتداخل، وخط آخر ينزع نحو القصيدة السهلة البسيطة .

وفى الديوان الذى معنا نجد القصائد التى تُنسب إلى الخط الثانى هى قصائد : " أحاول الجواب " (ص ٢٩)، و" زيارة حزينة " المذكورة (ص ٣٨)، و" لم يمت " (ص ٤٣)، و"مرثية للسلام فى عيد الميلاد " (ص ٥٦)، و"المجد للإنسان" (ص ٧٢) و"العودة " (ص ٧٩) و" أغنية للضياع " (ص ١٠٥) و"زائر الضحى " (ص ١٤٦) و" الإرادة " (ص ١٥٠) وغيرها، أى أن نصف قصائد الديوان تقريباً يأتى ضمن هذا الخط الواضح البسيط الذى لا يجد فيه القارئ أى صعوبة فى تلقى التجربة الشعرية فى القصيدة . ولنقرأ مثلاً هذا المقطع الأول من قصيدة " أحاول الجواب " (ص ٢٩)، يقول :

إن عدت يا صديقتى فى آخر النهار

مضمخ الجبين بالأنين والغبار

لا تحملى علىّ ..

فالمدينة السوداء مزقت صباى

وقيدت خطاى ..

فلا شك أن هذا شعر يصل إلى القارئ بدون استئذان، فيه بساطة، وسهولة، وعذوبة، ورقة، موضوعه واضح، وفكرته واضحة، وصوره بسيطة غير مركبة ولا معقدة . ولنقرأ كذلك

هذا المقطع الأول من قصيدة أُخرى هى قصيدة "عطاء" (ص ٨٩) :

عيناك يا صديقتى عطاء

عيناك فى أعماقها نبع السخاء ..

وحين تحجبين ما لديك يا صديقتى،

أحس أن زورقى يضيع

وموجتى دموع ..

والشاطئ الذى يلوح يا صديقتى .. هباء .

ألا تذكرنا هذه الأبيات ببعض قصائد صلاح عبد الصبور، وبخاصة قصيدته " رسالة إلى صديقة " من ديوان " الناس فى بلادى " التى يقول فيها :

صديقتى، إنى مريض

وساعدى مكسور

ومهجتى على الفراش كلَّ ساعة تسيل

وأغزو التراب فى سكينتى رداء

وأصنع الأكفان، ثم أنجرُ التابوت

ومرة أُخرى أكرر إنى لا أقصد إطلاقاً أن هذا الشاعر يأخذ من ذاك، ولكنى أؤكد على أن هذا النمط من القصائد كان يمثل

روح العصر وقتها وكان له أشياع كثيرون، يبدءون القصيدة بالحوار مع الحبيبة أو الصديقة ينقلون إليها همومهم وأشواقهم وطموحاتهم وآلامهم، ولأن هذه القصائد كانت تقوم على الحوار فإنها كانت تلتزم أشكالاً مورفولوجية خاصة يسود فيها أسلوب النداء، وتشكل الأفعال سواء كانت ماضية أو مضارعة أو أمراً الركيزة الأولى فى بنية القصيدة على عكس ما سوف نجد فى القصائد الأخرى التى تنزع نحو ما أسماه النقاد بكيمياء اللغة، حيث أصبحت الأسماء، وخاصة المجردة، هى صاحبة السيادة فى بنية القصيدة .

الروح المغتربة :

نترك هذا النوع من القصائد السهلة البسيطة عند بدر توفيق لنعود إلى النوع الآخر الذى مثلنا له من قبل بالقصيدة الأولى " إيقاع الأجراس الصدئة "، وقد رأينا أن هذه الأجراس هى أصوات الماضى والحاضر، أمّا إيقاعها فذو وقع شديد على نفس الشاعر وذاكرته، حتى ليشبه وقع الصدأ. ومن ثم وصف الشاعر هذه الأجراس بأنها صدئة . والصدأ وصف سلبى لفعل الزمان . وإذا كان الشاعر لا يرى للماضى تحققاً إيجابياً فى الحاضر

لجأ إلى وصف أجراسه أو أصواته بأنها صدئة تؤدى إلى التآكل والضياع . ولأن الشاعر أثقلته جراح الحاضر وجدناه يقول فى القصيدة المذكورة :

عروقى ضاق مجراها بما حملت ..,

وقلبى هدّمته صواعق الطلقات

وكنت على شفا حفرة..,

ولكن أخطأ الرامى

وعدت إليكم قلباً وديعاً قوته الصدمات

فهل فى مصر جرّاح يرى شريانى الدامى ؟

ونأتى إلى قــصــائد أُخــرى من هذا النوع لنتــوقف عند قصيدتين تمثلانه كذلك خير تمثيل هما : قصيدة " المعبر القديم " (ص ٣١)، وقصيدة " الروح المغتربة " (ص ١٣٩) . وهناك قصائد أُخرى تدخل فى هذا الخط نذكر منها : " آخر مساء " (ص ٩٧) و" الرجال الغائبون " (ص ٩٩) و" شف الثوب " (ص ١١١) و" بعد النهاية " (ص ١٢٠) .

ونلاحظ أن هذه القصائد فيها صنعة، وبناء مُحكم، ودلالات غنية، وتحليق فى المطلق، فضلاً عن النغمة الحزينة التى تغلفها جميعاً، ويود الشاعر لو فُكت من عقالها . وأى قصيدة من هذا

النوع تضطر القارئ إلى أن يقرأها، ثم يعيد قراءتها مرة ومرة حتى يقف على بعض دلالاتها المباشرة أو غير المباشرة .

ولعلنا نعثر على مفتاح هذه القصائد فى المقطع الخامس من قصيدة " المعبر القديم " الذى يقول :

السؤال الفاقد المرْسىَ يُريد المرفأ ..

والضياع المحرق الوجدان يبغى ملجأ .

أيها الأحباب إنَّا قد فقدنا السكنا،

وأضعنا الزمنا

الأسى والدمع يحنى عودنا،

ويحاجى خطونا .

فهذه الأبيات تمثل رحلة الشك والضياع التى يعيش فيها الشاعر، ويود لو وصل إلى مرفأ الأمان. ونحن نجد ذلك أيضاً فى المقطع الثالث من القصيدة نفسها، حيث السؤال تائه يريد جواباً لكنه لا يعثر فى النهاية على الجواب إلا فى الأحلام . وهذا يؤكد عندى أن دخول الشاعر بدر توفيق إلى عالم السريالية المبهم قد جاء عن طريق الحلم الناتج عن ثورة السؤال الذى لا يجد جواباً . يقول كذلك فى المقطع الرابع :

أيها الأحباب كم بتنا مع الغيب حديثاً وحوارا

وقطعنا الليل فى النور جنوناً ... وفرارا

كيف كنا نسأل الحرف عن المعنى المخبأ

ونرود الشك آفاقاً إذا المحبوب أومأ

وقصيدة "المعبر القديم" مقسمة إلى سبعة مقاطع تختلف فيما بينها طولاً وقصراً وعمقاً واتساعاً، ولكنها جميعاً تمثل وحدة بنائية متكاملة الخيوط، متشابكة الملامح، لكن الموضوع فى مثل هذا الشعر يتوه فى معمعة الصور المركبة المتلاحقة، والرؤى المكثفة المتوالية، والدلالات العميقة المتشعبة . ومن ثم يضطر القارئ إلى أن يعاود قراءة القصيدة مرة تلو المرة كى يقف على بعض ما تنطوى عليه من أغوار سحيقة . وسوف نتوقف عند هذا النوع من القصائد بتفصيل أكثر عندما نتناول الديوان الثانى " قيامة الزمن المفقود " .

أمَّا قصيدة " الروح المغتربة " فمقسمة هى الأخرى إلى سبعة مقاطع وهى تبدأ، فى المقطع الأول بالفرار من الواقع إلى الحلم. يقول فى هذا المقطع :

الريح والصحراء والشتاء مهبط ثقيل

والمئزر الوحيد لا يستر عورتى

الشمس خلف موكب الضباب ثورة محجبة ..

تود لو تُنقذنى .. والزى عثرتى .. !
أراه أحكم الوثاق دون رغبة الضياء
فانطفأت مصابح السماء
كأن دورة الحياة لم تعد تتم ! .

وعلى نحو ما رأينا فى القصيدة السابقة، فإن الموضوع فى مثل هذا الشعر يختفى تماماً . ومن ثم نكون أمام تفكك مبدأ تمثل الواقع وقد أسرع الشعراء فى كل أنحاء العالم إلى تحقيق هذه العملية حتى وصلت إلى نتائج خطيرة . فقد اختفت الموضوعات المحددة ذات الطابع المنطقى بالكامل عند شعراء كبار مثل بيثنيتى ألكساندر (نوبل فى الآداب عام ١٩٧٧) وخورخى جيين وو لويس ثيرنودا وغيرهم، وامتدت هذه العملية إلى كبار شعراء الالتزام مثل رفائيل ألبرتى وبابلو نيرودا . وقد رأى ذلك أمادو ألونصو واضحاً تمام الوضوح عند نيرودا وهو يدرس طبيعة الخيال الشعرى عنده . وها نحن نرى فى الأبيات المذكورة لبدر توفيق وفى القصيدتين اللتين معنا وهما " المعبر القديم " و" الروح المغتربة " كيف اختفى الموضوع . ولعل هذه النقطة مازالت فى حاجة إلى إيضاح أكثر، ومن ثم نقول إن أهم نتيجة من نتائج السريالية فى الشعر كانت تتمثل فى اختفاء

الموضـوع . وقـد درس الناقـد الإسبـانى دامـسو ألونصـو هذه المسألة فى ديوان " سيـوف مثل الشـفاة " ESPADAS COMO LABIOS وهو الديوان السريالى لبيثينتى ألكساندر، فقال : " لا ينبغى أن نبحث فى هـذا الشـعر عن شئ لا يقدمه . إذ لا تطلب منه حكاية أو قصـة . وإنما يكون الطلب ويكون البحث عن دوافع مضطربة إنسانية بالأساس، تظهر من أعماق الحلم أو من ثنيات أغوار الشعور " (٤) . وقد ناقش كارلوس بوسونيو هذه المسألة فى كتـابه " نظرية التـعبير الشـعرى " حيث قـال : " إن إلغـاء الموضوع فى الشعر يتم بصورة كاملة (على الأقل نظرياً) فى المدرسـة السـرياليـة حـيث يبلـغ الجـانب العـاطفى المطلق قـمـة يستحيل تجاوزها " . (٥)

وإذا كـان اختفـاء الموضـوع فى الشـعر يمـثل خـاصـيـة من خاصيات المدرسة السريالية فإننا نرى هذا الأمر بوضوح فى كثير من قصائد بدر توفيق فى هذا الديوان الأول، فضلاً عن أن هذا الأمـر سـوف يأخـذ مسـاحـة أكبـر فى ديوانه الثـانى . ولعل سـائلاً يسـأل : ألا يمكن أن نعـد هـذا الاتجـاه عند بدر توفـيق اتجاهاً رمزياً ؟ بمعنى أنه يتخلى عن الصـور البسيطة المباشرة ويلجـأ إلى صـور رمـزية مـركـبـة . ولعل أفـضل إجـابة عن هذا

السؤال هى أن نلجأ إلى التفرقة التى أقامها كارلوس بوسونيو بين المدرستين الرمزية والسريالية، حيث رأى أن الفرق بين المدرستين يكمن فى أن الرمزية الأولى كانت رمزية الواقع بمعنى أن التعبيرات كانت تشير إلى أشياء أو حوادث ممكنة فى العالم الواقعى، أما رمزية السرياليين فكانت رموزاً للواقع بمعنى أن التعبيرات الرمزية غير واقعية ومستحيلة أو غير محتملة الوقوع بالمعنى المنطقى . ولكن ثمة اعتراضاً على ذلك وهو أن هذه الأشياء نفسها حدثت فى الرمزية، إذن تبقى نقطة صغيرة هى التى تفصل بوضوح بين هذه المدرسة وتلك وهى ما يتعلق بالجانب الكمى، ذلك أن السريالية تستخدم هذه التعبيرات اللاواقعية أو اللاعقلانية بكثرة كاثرة، بينما كانت المدارس الرمزية السابقة تستخدمها بصورة أقل . وهناك فرق نوعى أيضاً CUALITATIVO وهو أن السريالية ظهرت على أنها ثورة لا لمجرد استخدامها للرموز ولكن بسبب طبيعة أصحابها السياقية والعاطفية . (٦) ويقدم بوسونيو مثالاً لذلك من ديوان " عاطفة الأرض " لألكساندر، ويختار مقطعاً من قصيدة " الحب ليس رونقاً " يقول :

فى حزامك ليس هناك أكثر من لسى الساكن . سوف يخرج

قلبك من لسانك فى الوقت الذى تصير فيه العاصفة سكنا .

ولسنا فى حاجة إلى أن ننقل تعليق كارلوس بوسونيو على هذا المقطع لأنه من الواضح جداً أن الموضوع مختف تماماً، وأن العلاقات بين عناصر الجملة شديدة التباعد فيما بينها .

وإذا عدنا إلى الأبيات المذكورة من المقطع الأول فى قصيدة " الروح المغتربة " نجدها تنطوى على جانب من جوانب هذا العالم السريالى لكنها ليست مغرقة فى الغموض أو داخلة دخولاً كبيراً فى مسألة التباعد بين عناصر الجملة، وإنما يمكننا إذا قرأنا القصيدة مرة تلو المرة أن نعثر لها على موضوع، حتى وإن ظل مبهماً ومشوشاً . وعلى أية حال فإننا سوف نتوسع فى هذا الجانب عندما نتحدث عن الديوان الثانى .

ولا يمكن أن نختم حديثنا عن ديوان " إيقاع الأجراس الصدئة " دون أن نتكلم عن جانب مهم من جوانب التجربة الشعرية عند بدر توفيق يتعلق بصفته العسكرية . فبدر توفيق – كما أسلفنا – من خريجى الكلية الحربية، وقد خدم فى الجيش، واشترك فى حرب ٥٦، وحرب اليمن، وبالطبع كان لابد أن تظهر هذه الروح العسكرية فى قصائده . نجد ذلك فى قصيدة " لم يمت " (ص ٤٣)، وقصيدة " عندما نذكر الشهداء " التى كتبها

باسم النقيب طيار الشهيد رفعت صالح توفيق الذى استشهد فى العمليات الحربية باليمن فى نوفمبر ١٩٦٢، وقصيدة " مرثية السلام فى عيد الميلاد " (ص ٥٦) وقصيدة " الذى لم يعد " (ص ٥٩) وقصيدة " المجد للإنسان " (ص ٦٧) .. إلخ . ومعظم هذه القصائد من الشعر السهل البسيط ذى الصور الواضحة .

يقول على سبيل المثال، فى قصيدة " الذى لم يعد " :

سفينة الفضاء لم تعُد ..

ولا انتظارنا انتهى ..

والفارس المجهول فى الميدان ما يزال !

ويقول فى قصيدة " رسالة الفالوجا " التى يحيِّى فيها الرئيس الأسبق جمال عبد الناصر (ص ٧٥) :

يا بنى الكفاح

ورفيق الطريق البعيد الظمى

السلام الذى كان بين العيون ..

لم يعد .. لم يعد ..

كما نرى فى هذا الديوان قصائد عن " الرجال الغائبين " وعن الفرسان الذين استشهدوا فى ساحات القتال، وعن الرفاق الذين رحلوا، وكل هذا يعكس الروح العسكرية أو روح الجندية

عند شاعرنا، والتى لم تفارقه أبداً منذ أن دخل فى الخدمة حتى الآن .

ثم إن الديوان يشتمل على قصيدة حماسية من بحر الكامل المجزوء تذكرنا بكثير مما كان يكتبه شباب الشعراء فى تلك الفترة من أمثال المرحوم هاشم الرفاعي، وعنوان هذه القصيدة " رسالة من اليمن " يقول فى أولها :

الآن أكتب يا أبى والنار حولى والدمـــاء
والمعتدون هناك أشـــــلاء تغطـــــت بالعـــــــراء
تعـــوى بهم ريـــــح المنـــــون، فلا يهزهـــم العـــــواء
صـــــــرواحُ .. غار النصــــــر توجها وفى يدهــا اللــواء
الآن أكتب يا أبى من بعد ما انتصر الضياء

ثم تمضى المقطوعات على هذا النحو خمساً خمساً، وكل مقطوعة من قافية مختلفة، ثم يختم الشاعر رسالته إلى أبيه بالحديث عن أنه حمل الأمانة وكان أهلاً لحملها، ثم يُقسم بأنه سيظل وفياً لمصر صانعة الزمن وأن الراية سوف تظل خفَّاقة برغم أهوال المحن .

وقد استن بدر توفيق فى هذا الكتاب سنة جديدة هى أنه حدد فى الفهرس تاريخ نشر كل قصيدة، والمجلة أو الجريدة أو البرنامج الذى تم النشر أو الإذاعة من خلاله . ومن ذلك يتضح لنا أن كل قصائد هذا الديوان تعود إلى سنوات ٦٥، ٦٦، ١٩٦٧م . ويبدو أنها كانت فترة حظى خلالها الشاعر بكثير من الشهرة والانتشار لدرجة أن كل قصيدة أنتجها فى تلك الفترة نشرت فى مجلة أو جريدة سيارة أو أذيعت .

ومن قراءتنا لهذا الديوان نكتشف أن كل قصائده تقريباً تمضى فى خط الصنعة والسحر والإبهام، ولا يُستثنى من ذلك إلا أربع قصائد فقط تُنسب إلى الخط الآخر وهى القصائد الثلاث الأولى ثم قصيدة رابعة فى ص ٨٥ هى قصيدة " دعاء الملتزم " ويمكن أن نضيف إليها أيضاً قصيدة خامسة عنوانها " نقد النقد " (ص ١٦) موجهة إلى الدكتور محمد مندور رحمة الله عليه . والقصائد الثلاث الأولى عن ثلاث مدن هى القاهرة، والقدس المحتلة، و دمشق . ففى القصيدة الأولى وعنوانها " وجه القاهرة " يُخاطب الشاعر المدينة بقوله :

يقتحمون فيك كل بابْ

ويُسقطون فوق ثوبك الشفيف لعنة الترابْ

فيخلطون ماء نيلك الوفى بالكذبْ

والأرض والحديث بالنفاق والضبابْ

ويغضبون منك يا جميلتى ...

ومن الواضح أن هذه الأبيات تمضى سلسة، واضحة، تدل على ما يقصده الشاعر بشكل مباشر، أما الصور فتقوم على المشابهة الواقعية البسيطة بين أطراف الاستعارة، ثم يخاطب الشاعر القاهرة ببيتين يذكراننا ببعض ما قاله شعراء الأندلس فى قرطبة، يقول :

بخيلة لا تبسط الكف ولا تُشعل لانتظارنا المنار

غانية تلذها الندوب فى جباهنا ..

ومما قاله ابو عامر بن شهيد عن قرطبة : " والذى أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب، بث شاغل وبرح قاتل، صبر يغيض ودمع يفيض، لعجوز بخراء سهكة درداء، تُدعى قرطبة :

عجوز لعمـرالصـبا فانيـة

لها فى الحشا صورة الغانية

زنت بالرجـال على سـنها

فيـا حبـذا هى من زانيـة

تريك العقـول على ضـعفها

تدار كمـــا دارت السـانية

فقـد عنيـت بهواهـا الحلوم فهـى براحتهـا عانيـة

تقاصـر عن طـولها قونكة

وتبعـد عن غنجهـا دانيـة

ترديت من حزن عيشى بها

غراماً فيا طـول أحـزانيـة (٧)

وقونكة CUENCA ودانية DENIA مدينتان فى إسبانيا

كما يخاطب الشاعر " القدس المحتلة " بالمحبوبة قائلاً : " أيتها المحبوبة الباكية العينين، كيف بقيت دون صحبك الذين بايعوك ذات يوم، كيف اختفت صورتك الجميلة، وصرت بين الفاتنات، أرملة بلا دفـاع " أمَّا قصيدة " دمشق " فيبدأها بمشـهد تمثيلى إيحائى فى المشـهد الأول لكنه يدخل بعد ذلك مباشرة إلى لهجة الخطاب المباشر للمدينة .

أمَّا قصيدة " نقد النقد " فهى رثاء للدكتور محمد مندور، ومما نقرأ فيها :

حتى إذا أصبحت نجماً يتخطى الدائرة

ضقت بتلك المنزلة

وشئت أن تتركنا فى ثكنات القاهرة
وأن تسير صامتاً مبتعداً
فى لحظة اللغو المرير المقفلة .

وقبل أن ننتقل إلى قصائد الخط الثانى الغالبة فى هذا الديوان نتوقف قليلاً عند الإهداء المكتوب فى فبراير ١٩٦٧ . فهذا الإهداء موجه إلى أبيه " الرجل المنزوى فى الظل ..، الذى اختار الطيبة والتصوف والصدق والشجاعة والتسامح، والذى قدم حياته قرباناً للأرض والسماء، ولم يطلب لنفسه شيئاً، بعد أن ودع أمى الودا ع الأخير منذ تسعة عشر عاماً ... إلخ " . ثم يقول فى نفس هذا الإهداء : " ماذا نقول عندما نموت فى عرض الطريق يا أبى ؟ وهل يقوم الزمن المفقود بيننا من جديد ؟ " فقيامة الزمن المفقود إذن تخص تلك السنوات التسع عشرة المفقودة بينه وبين أبيه، ومن ثم سوف نكتشف أن معظم قصائد بدر توفيق إبحار فى عالم الذكريات .

أما فيما يتعلق بقصائد الخط الآخر الذى تتمثل فيه أصالة بدر توفيق وتفرده واختلافه عن الآخرين فقد عثرنا فى هذا الديوان على ما يمكن أن نُسميه بياناً أو " مانيفستو " لهذا النوع من الشعر . تمثل ذلك فى الأبيات الأولى من قصيدة "

الخروج من الصف " (ص ١٦) التى تقول :

صامت .. أتملى من الغيب شعرى وأسقى عيونى مياه المطر
المدى غايتى .. ومدادى بيوت من المبهمات
يا صنوف الألم .. أىٌ آت غريب حفظت لنا
نحن لما نزل .. ننزوى مرة .... ومراراً نُعرِّى نقاب السهر .

كذلك فإن القصيدة التى تحمل عنوان " الشعر " تصلح جميعها بياناً عن شعر بدر توفيق . ولنقتطع منها الأبيات الأخيرة فقط تاركين للقارئ خيار العودة إليها وهى فى صفحة ٩٦ من الديوان وتقول :

أيها الشعر الذى مزق من أجلى خباء الكلمة
أنت مازلت الذى يعرف أرض الساعة المنتظرة
فى سكون الصمت ... بين الوقفات المقحمة
أنت وحدك
فى احتواءاتك قلبى ... وانتظارى ...
وانفتاحات حصارى
وجواب الكلمات المبهمة

وكما يلاحظ القارئ فى الأبيات السابقة فإن الشاعر صار يتوجه نحو المطلق، فالمدى غاية الشاعر، ومداده بيوت من

المبهمات، وهو يتملى من الغيب شعره . وهذا التوجه نحو المطلق يمثل إحدى الخصائص التى تميز بها شعر الحداثة، ولعل هذا يفسر لجوء كثير من شعرائنا فى الفترة الأخيرة إلى استخدام كلمات مثل المدى، حتى لنجد هذه الكلمة [illegible] فى معظم القصائد . وكان الشاعر الإسبانى بدرو [illegible] (من جيل ١٩٢٧) يقول : " إن الشعر مغامرة نحو المطلق "، ويقول بيثنتى ألكساندر (من نفس الجيل) : " إن الشعر هو الهروب أو التوجه نحو مملكة واسعة، وكيان أو واقع مهيمن، وحقيقة تعلو على الإحساس " أى حقيقة مطلقة . (٨)

ولا شك أن بدر توفيق يعَدُّ أحد طلائع اللغة الشعرية التى انتشرت بعد ذلك فى السبعينيات والثمانينيات، والتى تركز على الفعل اللغوى بوصفه كذلك . فالعالم الشعرى عالم قائم بذاته أداته اللغة ومنطلقه هو الكون الفسيح بكل ما يحمل من أسرار وطاقات غيبية لا تحدها حدود . والشاعر هو ذلك المكتشف الجديد الذى يرتاد مجاهل هذا الكون . يقول بدر توفيق فى قصيدة من أهم قصائد هذا الديوان وهى قصيدة " مرثية العناصر المحترقة " :

طائر لغتى خلجات الوجيعة

قلق صاخب وبنائى الذريعة ..،

والمنى العابرة !

طائر موطنى فى التقاء الحروف

وحديثى هناك ..؛

بين صمت الصفوف

وصباح مسافاتنا الدائرة

طائر فى الضمانات الماكرة

الرواح المجىء ..،

وانتظاراتنا السافرة

طائر لغتى مذبحى .. لغتى قصتى والطليعة

ولعل بدر توفيق قد أحس فى ذلك الحين بأنه ليس من السهل أن يكون ثمة قارئ يمكن أن يفهم هذه اللغة أو يتجاوب معها، ولهذا أردف البيات السابقة بقوله :

آه يا لغتى الشاعرة ..

ليس فى مكمنى قارئ يملك المقدرة

يا أحباءنا .. فى زوايا لقاءاتنا النادرة .

ولجوء الشاعر إلى إقامة عالم قائم بذاته يختلف عن العالم الواقعى التجريبى عملية استشرت فى الفن الحديث من الرمزية

إلى السريالية، وإن كان قد تم بصور وأنماط مختلفة، وقد أطلق النقاد الأوربيون على هذه الاتجاهات صفة " اللاعقلانية " فى مقابل العقلانية التى سادت فى الفن والأدب منذ القديم حتى نهايات القرن التاسع عشر . وهذه اللاعقلانية فى الفن الحديث جاءت مرتبطة ارتباطاً حميماً بموقف الفنان أو الأديب إزاء الواقع . فخلال الربع الأول من القرن العشرين كانت هناك بعض الأحداث العلمية والروحية التى أثرت بشكل حاسم على هذا الموقف الجديد من الواقع . وقد لخص الناقد خوان إدوارد ثيرلوت هذه الأحداث فى مقال له تحت عنوان " مدخل إلى السريالية " نُشر فى مجلة " الغرب" فى مدريد عام ١٩٥٣ فقال :

" لقد أنشأت نظرية التحليل النفسى عند فرويد ويونج وأدلر، وبدوين وجوداً " للأنا الآخر "، وأحدثت بذلك نوعاً من التماس بين الروح الإنسانية المعتدَّة بذاتها وبين الأغوار العميقة لكل ما فى الكون . كذلك أظهرت النسبية وعلم الطبيعة وجود " حقيقة أخرى " غير ثابتة تصلح أن تتأسس فى " مبدأ عدم اليقين " فضلاً عن وجود كون آخر لا تختلف قوانينه عن خبرتنا العادية فحسب، وإنما تتعارض معها تعارضاً قوياً " . (٩)

لكل هذا وجدنا التكعيبيين يفتتون الواقع، وظهر فى بدايات

القرن العشرين رد فعل عنيف تجاه الأشكال الطبيعية . فالتكعيبيون - حسبما قيل - لم يكونوا يعملون على إنتاج الطبيعة، وإنما كانوا يحاولون تفسيرها انطلاقاً من الذات . ثم كانت أعمال أبوللينير الشعرية أفضل ترجمة أدبية لهذا الاتجاه الجديد . وتوالت بعد ذلك المدارس الجديدة حتى كانت السريالية أقصى درجة فى هذا الاتجاه . وقد تمثلت السريالية فى إسبانياً فى أعمال محددة لأربعة من كبار شعراء جيل ١٩٢٧ وهم : جارثيا لوركا، ورفائيل ألبرتى، ولويس ثيرنودا، وبيثينتى ألكساندر . وفيما يتعلق بلوركا بالذات تمثلت السريالية فى ديوانه الشهير " شاعر فى نيويورك " .

ومن دراستنا لخصائص السريالية وتحققاتها فى شعر رائدها أندريه بريتون والشعراء الفرنسيين، وفى شعر الشعراء الإسبان المذكورين نستطيع أن نقول إن بدر توفيق يمثل طليعة أو طلائع هذا التيار فى شعرنا العربى الحديث، بمعنى أنه قدم قصيدة تتحقق فيها بعض الخصائص السريالية، لا كلها، وإن كنا نعتقد أن ذلك قد تم بصورة تلقائية، فربما لم يكن بدر توفيق واعياً كل الوعى بأنه يقدم قصيدة فيها الكثير من السريالية، لكنه على أية حال ارتاد هذا المجال . ومن ثم فإننا مطالبون الآن

أكثر من أى وقت مضى بدراسة هذا التيار، وإلقاء الضوء على التجارب الأخرى عند أدونيس ومحمد عفيفى مطر وغيرهما، حتى نرى هل وصل شعراؤنا المحدثون إلى إقامة مذهب سريالى يُشبه ذلك المذهب الذى انتشر فى أنحاء أوربا خلال العقدين الثالث والرابع من هذا القرن ؟

وبعض النقاد عندنا لديهم مفهوم للسريالية يتلاقى مع الخط الذى انتهجه محمد حافظ رجب فى قصصه القصيرة، ولكنى أقول إن هذا يمثل جانباً واحداً من جوانب السريالية . ولعل هذه الحركة من أكثر الحركات إثارة للتساؤل والأخذ والرد، لدرجة أن بعض النقاد الكبار رأوا أن السريالية الخالصة لم توجد على الإطلاق . ونحن إذا أخذنا تعريف أندريه بريتون نفسه للسريالية والخصائص التى قال بها وطبقنا ذلك على أعماله نفسها لوجدنا هناك نوعاً من البون بين النظرية والتطبيق . فالسريالية تتحقق مثلاً فى استخدام تقنية الكتابة الآلية التى تتبنى منهج التحليل النفسى المتمثل فى التداعى الحر عند فرويد . ولكن بعض النقاد مثل كارلوس بوسونيو رأى أيضاً أن الكتابة الآلية ليست قاصرة على السريالية، وإنما هى خاصة كذلك بكل ما نطلق عليه اللاعقلانية أو الرمزية وهى الحركة التى كانت سابقة على

السريالية، لدرجة أننا نجدها (أى الكتابة الآلية) عند شعراء مثل أنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خمينيث، وفرلين، ورامبو، ومالارمية وجميعهم شعراء رمزيون (١٠) . كما أن السريالية - حسب المانيفستو الأول لأندريه بريتون - تتحقق بالخصائص التالية : البحث عما يثير الدهشة، شاعرية الحلم، تمثيل اللاشعور، الكتابة الآلية، الصور الصادمة والمجددة، التجريب الكامل فى التعامل مع اللغة . وفضلاً عن ذلك ينبغى أن تكون الصورة السريالية مكثفة جداً، وصادمة جداً، وجديدة وقد ركز السرياليون تركيزاً شديداً على الصورة الشعرية المدهشة، ولهذا قال لويس أراجون أحد السرياليين الأوائل وأحد منظِّرى الحركة:

" إن الخطيئة المسماة بالسريالية تتمثل فى الاستخدام غير المنظم والعاطفى للصورة المدهشة، بمعنى اللجوء إلى ما تثيره الصورة نفسها، ولكل ما تأتى به فى بداية التمثيل الذى تقوم به، ذلك لأن أى صورة تدعونا إلى إعادة النظر فى الكون كله . إنه التحطيم الرائع : ذلك أن مبدأ المنفعة يصير غريباً على كل من يزاولون هذه الخطيئة العظمى " . (١١)

ويقول جونثالو سوبيخانو : "إن الصورة فى السريالية هى

المفتاح الإجرائي، والنفسي، والأسلوبي لكل شيء . وعلى مذبح قدرة الصورة تتم التضحية، من وجهة نظر الأسلوب، بكل وسيلة أخرى " . (١٢)

وقد ذكرنا من قبل أن الصورة في مثل هذا الشعر مركبة وتحلق في المطلق، وتبنى عالماً قائماً بذاته، ومن ثم يتوه الموضوع وسط كل هذه التهويمات والتجريدات .

وعلى ضوء هذه المعلومات الموجزة جداً عن السريالية سوف نحاول في الصفحات التالية أن نتوقف عند بعض قصائد بدر توفيق في هذا الديوان لنرى هل استطاع أن يقدم لنا هذا العالم الصادم المدهش . إنه يفتتح قصيدة " الشيء الذي لا يُحتمل " (ص ٣٢) بقوله :

كون أليف الوجه مفرود الجناح
يصعد بين الرئتين خانقاً محلقاً
منتشياً بسطوته ..
موعده في الليل عندما أنام في عباءته
وفي الصباح قبل ما أصحو على صوته
إن مر عابر بنا يثير الانتباه
نراه .. في هنيهة موحَّدة

وإذا حاولنا أن نستخلص بعض الخصائص السريالية من هذه الأبيات نجد ما يلى :-

* اختفاء الموضوع : فأنت فى مثل هذا الشعر لا تستطيع أن تضع يديك على موضوع بعينه . إنك أمام كون أليف الوجه مفرود الجناح يصعد بين الرئتين، وهذا الكلام يسلمنا إلى نقطة أخرى هى :

* التداخل بين الموضوعى والذاتى : فهذا الكون الفسيح الغريب المدهش الصادم يصعد بين الرئتين خانقاً محلقاً . لقد اقام الشاعر إذن جسراً قوياً بين هذا التحليق فى المطلق وبين ما يعتمل داخله من أشياء، وما يضطرب فيه من رؤى وأوهام وأفكار .

* نجد أيضاً انعدام الرقابة المنطقية على الجمل . فنحن أمام عاطفة خالصة خارجة تماماً على رقابة المنطق العقلى .

* ونجد الواقع وقد هرب تماماً ليُخلى الساحة كاملة لواقع آخر تصنعه الكلمات والجمل . فهذا الكون الأليف يصعد بين الرئتين، ينتشى بسطوته، ويتوجه إلى الشاعر ليلاً عندما يتدثر فى عباءة الليل .. إلخ

* أما الصور فتتميز بالغرابة وتثير الدهشة : فما هذا الكون الذى يفرد جناحه ويحلق منتشياً بسطوته ؟

ويمكن أن نمضى مع الأبيات لنكتشف خصائص سريالية أُخرى مثل تمثيل اللاشعور، والكتابة الآلية، وربط الكلمات بعضها مع بعض بعلاقات جديدة، كما نجد شعراً يتدفق بدون حسيب أو رقيب. كل هذا يجعلنا نقول إن بدر توفيق – ربما دون أن يشعر – قدم لنا فى هذا الديوان شعراً سريالياً فيه جرأة السرياليين وتحطيمهم لكل المقاييس العقلية والمنطقية .

وربما نستوعب أكثر هذا البعد السريالى فى قصيدة بدر توفيق إذا قارناه بمقطوعة من قصيدة سريالية لفيديريكو جارثيا لوركا من ديوانه " شاعر فى نيويورك " عنوانها " عودة من نزهة" يقول فيها :

مقتول بواسطة السماء

بين الأشكال التى تمضى تجاه الثعبان

والأشكال التى تبحث عن الزجاج

سوف أترك شعر رأسى ينمو

مع شجرة الأشياء المجدوعة التى لا تغنى

والطفل ذى الوجه الأبيض البيضى

ومع الحيوانات ذات الرأس المقطوعة
والمياه الرثة فى الأرجل الجافة
ومع كل ما ينطوى على تعب أصم أخرس
وفراشة غارقة فى المحبرة
وأنا أصطدم بوجهى الذى يختلف يوماً عن يوم
مقتول بواسطة السماء

فهذه الأبيات للوركا تقدم عالماً قائماً بذاته تصنعه الكلمات - كما نرى - ولا وجود له إلا فى مخيلة الشاعر المنطلقة التى لا تحدها أية حدود عقلية أو منطقية . والكلمات مرتبطة فيما بينها بطريقة متعسفة لكنها داخلة فى حدود هذا العالم الصادم المدهش عند السرياليين . ثم إن تداخل الصور فيما بينها يثير الدهشة أيضاً : فما الذى يربط بين الحيوانات ذات الرأس المقطوعة، والمياه الرثة فى الأرجل الجافة والفراشة الغارقة فى المحبرة .. إلخ . وإذا تأملنا تركيب الصورة فى الأبيات الأربعة الأولى نجد كذلك اللامنطق واللامعقول هو الأساس : فالشاعر مقتول بواسطة السماء، ولكنه يترك شعر رأسه ينمو وسط الأشكال التى تبحث عن الثعبان والأشكال التى تمضى تجاه الزجاج . ولا ننسى أن جارثيا لوركا كتب ديوانه هذا فى

نيويورك إبَّان الرحلة التى قام بها إلى هناك، ولعل الصدمة التى أحس بها فى هذا البلد الغريب عن روحه وعن تراثه الأندلسى الإنسانى جعلته يستخدم الأسلوب السريالى للتعبير عن هذه التجربة الغريبة التى مر بها هناك، وجاءت تجربته فى ذلك فريدة بالنسبة لمجمل أعماله الأُخرى . فلم يُعرف عن لوركا أنه كان سريالياً إلا فى هذا الديوان " شاعر فى نيويورك " .

ونعود إلى بدر توفيق فى ديوانه " قيامة الزمن المفقود " فنجد أن الأسئلة التى كانت تلح عليه فى ديوانه الأول ولم يجد لها إلا إجابات مبهمة مازالت تلح عليه هنا أيضاً . يقول فى آخر قصيدة " لا تقرأ كفى " :

حينا صار عجوزاً أشعثا
يقرأ الكف ويستجدى الخطوط الخبرا
غير أن الكف صمْتٌ ......,
والعيون احتُجزت ....,
.... خلف شرق ضائع الوجه ملثم
كل ما فينا سؤال يحترق ..,
وشفاه بعثرت نبض النغم !

ولن نصل إلى خاتمة الحديث عن هذا الديوان قبل أن نقول

إن روح الجندية مبثوثة كذلك فى كل قصيدة من قصائده، نجدها فى عناوين القصائد مثل "هذا الوط " و" الخروج من الصف" و"وجه النهر والرصاص" وغيرها، مثلما نجدها فى غضون الأبيات نفسها على نحو ما نقرأ فى قصيدة "حديث الطريق الأص " :

قيل لى .. لا ترع

فالرصاص أكاليل ورد بصدر السلام

لا ترع ..

غير أنى التقيت بوجه الرفيق الذى لم يعد

والرفيق الذى عاد فى ساعديه الأرق .

وهكذا نستطيع أن نقول إن بدر توفيق، فى هذا الديوان، استطاع أن يقدم لنا تجربة شبيهة بتجارب السرياليين . صحيح أنها لا تدخل بالكامل فى عالمهم الغريب المدهش، لكنها كانت، بدون أدنى شك، طليعة من طلائع هذا التيار فى أدبنا العربى المعاصر . وسوف نرى فيما بعد فى تحليلنا لديوانيه التاليين " رماد العيون " و" اليمامة الخضراء " أنه تخلى تقريباً عن هذا الخط وحاول أن يقدم تجارب أُخرى مختلفة، وخاصة فى الديوان الأخير، لكنه على أية حال ظل دائماً يحاول تقديم الجديد، المدهش، المثير للانتباه .

الهوامش

١- أخذنا هذه المعلومات من النبذة المنشورة على الغلاف (من الداخل) لديوانه الأول " إيقاع الأجراس الصدئة " .

٢- لن أتوقف الآن أكثر من ذلك عند هذه المسألة لأنى أحس فعلاً أنها تحتاج إلى دراسة طويلة مستقلة أتمنى أن أجد لها الوقت الكافى فيما بعد .

٣- د. لطفى عبد البديع "الشعر واللغة"، دار المريخ للنشر، الرياض، 1990، ص ١٦٧ .

٤- دامسو ألونصو " شعراء إسبان معاصرون "، مدريد، دار نشر جريدوس، 1966، ص ٢٧١ .

٥- كارلوس بوسونيو " نظرية التعبير الشعرى "، مدريد، دار نشر جريدوس، 1966، من ص ٥٣٧ إلى ص ٥٤٧

٦- كارلوس بوسونيو " شعر بيثينتى ألكساندر "، مدريد، دار نشر جريدوس، الطبعة الثالثة، 1977، ص ٢٢٧ وما بعدها .

٧- الذخيرة لابن بسام، ج ١، قسم ١، ص ١٧٥

٨- انظر بيثينتى كابريرا " ثلاثة شعراء على ضوء الاستعارة : ساليناس وألكساندر، وجيين "، دار نشر جريدوس، مدريد، 1975، ص ٣٣ .

٩- انظر كارلوس مارثيال دى أونيس " السيريالية وأربعة شعراء من جيل ١٩٢٧ " طبعة بوروا تورانثاس، مدريد، 1974، ص ١٨ - ١٩ .

١٠- كارلوس بوسونيو، المرجع السابق، ص ٢٢٧ .

١١- نقلنا هذه الفقرة عن جيرمو دى تورى " تاريخ الآداب الطليعية "، مدريد، طبعة جوادارما، 1965، ص ٢٧٣ .

١٢- جونثالو سوبيخانو " الصفة فى الشعر الغنائى الإسبانى" مدريد، دار نشر جريدوس، 1956، ص ٤٦٢ .

فهرس الكتاب

صدر فى السلسلة

١٧- النقد المسرحي في مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجي
١٨-قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق

٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم ....(الجزء الثانى)
٤٨ - المخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة ابراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢- أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر ....د.مدحت الجيار
٥٤- أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة ابراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر .... محمد على الكردى
٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى

٨٧ - فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محمد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد
٩٢ - النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب
٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم.. د. محمد حسن عبد الله
٩٤- دراسات عربية فى الأدب والفكر ...... د. محمد على الكردى
٩٥- مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦- تحولات النظرة وبلاغة الانفصال.......... عبد العزيز موافى
٩٧- شعر الحداثة فى مصر .... إدوارد الخراط
٩٨- سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩- رواية التحولات الاجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠- آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١- تأويل العابر .... البهاء حسين
١٠٢- الفلسطينيون والأدب المقارن............ عز الدين المناصرة
١٠٣- أنساق القيم.............................. طلعت رضوان
١٠٤- الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر .... د. السيدة جابر خلاف
١٠٥- التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦- لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب
١٠٧- الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان
١٠٨- كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب
١٠٩- الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة

١١٠- الحضور والحضور المضاد.................... عبد الناصر هلال
١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى.... شحات محمد عبد المجيد
١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى
١١٣ - روائى من بحرى.......................... حسنى سيد لبيب
١١٤- بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب
١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج١ .... د. أحمد مجاهد
١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج٢ .... د. أحمد مجاهد
١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى
١١٨- القصيدة الحديثة.................. عبد المنعم عواد يوسف
١١٩- الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى
١٢٠- أوراق ومسافات.............................. حسن الجوخ
١٢١- الرحلة فى الأدب العربى.................. د. شعيب حليفى
١٢٢- الأدب والصحافة فى مصر..................... مرعى مدكور
١٢٣- فن القصة القصيرة.......................... فؤاد قنديل
١٢٤- مصطلح الشعر عند الإحيائيين........ محمد مهدى الشريف
١٢٥- رؤية الذات - رؤية العالم .... د. صلاح السروى
١٢٥- السرد المكتنز.................................. أيمن بكر
١٢٦- الذات والعالم............................. صلاح السروى
١٢٧- التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم.. عصام الدين أبو العلا
١٢٨- نجيب محفوظ................ إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩- قضايا النقد والإبداع..................... د. سيد البحراوى
١٣٠- أدباء من الشمال...................... د. السيد أمين شلبى
١٣١- حداثتنا المحاصرة............................. مهدى بندق

١٣٢- الولاء والولاء المجاور.................. د. عبد الحميد العلامى
١٣٣- مبدعون وجوائز.......................... يوسف الشارونى
١٣٤- أدباء فى المقدمة............................ رجاء النقاش
١٣٥- المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر.. مديحة جابر السايح
١٣٦- العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفى مطر
محمد سعد شحاته
١٣٧- الخطاب الروائى عند غسان كنفانى...... منار حسن فتح الباب
١٣٨- قصيدة النص وتحولات الشعرية العربية.. د. محمود إبراهيم الضبع
١٣٩- الرواية التاريخية................... د. حلمى محمد القاعود
١٤٠- تفاعل الأنواع فى أدب لطيفة الزيات............ زينب العسال
١٤١- نص الهوية................................. د. وليد منير
١٤٢- النص الكلى......................... د. يوسف حسن نوفل
١٤٣- بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ.... د. محمد السيد إبراهيم
١٤٤- الجسد فى الرواية العربية.................. د. سعيد الوكيل
١٤٥- سوسيولوجيا الفنون المسرحية............... د. حسن عطية
١٤٦- شعرية الماء.............................. ياسين النصير
١٤٧- الإبداع الفنى فى شعر ابن زيدون............. د. فوزى خضر
١٤٨- فيدرا..................................... د. راندا رزق
١٤٩- السرد الشعرى......................... د. محمد زيدان
١٥٠- تحديث الشعر العربى................... د. حامد أبو أحمد

رقم الإيداع : ٢٠٠٤/١٩٢٨٤

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)